3 1761 07018058 3

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ И ХОРОВ

FACULTY
of MUSIC
UNIVERSITY
OF TORONTO

Presented to the
Faculty of Music Library
by

The R.S. Beckwith
Library Acquisition Fund

19 27/1 56 г.

Л. Г. П. У.
им.
А. Н. Островского

Дорогому Борису Марковичу
от благодарных учеников.

г. Ленинград
29 Апреля 1952 г.

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761070180583

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ И ХОРОВ

Редакция, вступительная статья и примечания
М. С. ПЕКЕЛИС

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1950 ЛЕНИНГРАД

LIBRARY
JAN 30 2009
UNIVERSITY OF TORONTO

ВОКАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ И ХОРЫ А. ДАРГОМЫЖСКОГО

Вступительная статья

Собранные в этом томе произведения с несомненностью свидетельствуют, что не только в области оперы и сольного романса, но и в искусстве вокального ансамбля и хора творчество Даргомыжского, обладая высокой художественной ценностью, представляет вместе с тем существенно новую ступень развития русской классической музыки.

В этом томе не случайно объединены вокальные ансамбли и хоры. Даргомыжский, раздвигая привычные рамки их толкования и расширяя традиционные жанровые грани, сближает хоровую музыку с вокальным ансамблем, придает хоровым произведениям камерный оттенок.

С конца XVIII столетия в русской камерной вокальной музыке утвердился сольный романс-песня как господствующий вид творчества. Развитие индивидуальной лирики, стремление к выражению интимных чувств, к раскрытию душевных переживаний человеческой личности было исторически закономерным и прогрессивным фактом. Трогательные, наивные и искренние в своем сентиментализме песни Дубянского и Козловского стоят как бы в преддверьи расцвета сольной лирики начала XIX столетия. Первые десятилетия прошлого века — время интенсивного развития дворянского сентиментального романса. Мечтательная лирика, преимущественно элегического свойства, наполняет произведения Н. А. Титова, Н. С. Титова, Алябьева, Яковлева и многих других композиторов того времени. В музыкальном обиходе столичного салона, дворянской усадьбы мы встречаем изредка и вокальные ансамбли, почти исключительно дуэты. Однако качественного отличия от сольного романса в этих ансамблях нет. Они представляют собой в сущности обработку романса на два (совсем редко — на три) голоса. Вокальные партии ансамбля не противопоставляются, а дополняют друг друга, сливаются в едином лирическом чувстве [1].

В 30—40-х годах с ростом жанра демократического бытового романса-песни вокальный ансамбль получает более широкое применение. Здесь уже нет такого решительного преобладания дуэта: совместное пение становится более разнообразным, наряду с дуэтами распространяются вокальные трио и квартеты. Отчасти это объясняется тем, что вокальный ансамбль перестает быть формой только интимного, домашнего музицирования, а приобретает и камерно-концертный характер. Дуэты, трио, квартеты исполняют и в театрах, в дивертисментах, после спектакля и в разнообразных концертах; ансамблевое пение широко культивируется и цыганами. В значительном большинстве эти ансамбли не вносят еще ничего существенно нового в трактовку жанра. Разве только усиливается общая звучность произведения да возникает известное тембровое разнообразие благодаря использованию различных голосов. Сохраняет свое значение обычай переложения сольных романсов для ансамблевого пения. Так, Варламов приспосабливает многие свои сольные песни и романсы для дуэта, трио и квартета, разложив гармонию аккомпанемента между различными вокальными голосами. В ансамблях очень часто голоса движутся параллельными линиями, в терцию, в сексту и т. д. И у Даргомыжского мы встречаем подобные ансамбли: его две цыганские песни «Ненаглядная ты» и «Если встречусь с тобой», характерная элегия «Минувших дней очарованья» или дуэт «Камень тяжелый на сердце лежит». Значительно реже применяется имитационно-полифоническое сочетание голосов, но и оно обычно вытекает не из какого-нибудь ансамблево-выразительного замысла, а является средством, разнообразящим сцепление, связь голосов. Такого рода полифонию мы встречаем у Даргомыжского в дуэте «Счастлив, кто от хлада лет» и в той же элегии «Минувших дней очарованья».

Однако, наряду с подобными ансамблями, возникают вокальные ансамбли и другого рода, отличающиеся от сольного романса своеобразным замыслом, который обычно обусловливается особенностями и средствами жанра. Почвой, на которой возникает и произрастает этот вид творчества, является камерное, домашнее музицирование дворянско-разночинной интеллигенции, проникнутой передовыми реалистическими художественными идеями. Даргомыжский стал инициатором этого вида искусства, и не случайно вокруг него сгруппировались любители музыки различного ро-

[1] Чайковский чутко воспроизвел особенности этих ранних вокальных ансамблей в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме» в дуэтах «Слыхали ль вы» и «Уж вечер».

да и звания, тянувшиеся к общественно-значительному творчеству композитора.

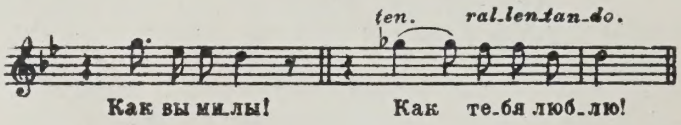
В отличие от дуэтов, трио, квартетов, по существу тождественных сольному лирическому романсу, Даргомыжский стремится к созданию таких ансамблей, которые основываются на контрастном, конфликтном, драматическом содержании. Наличие двух или более партий в ансамбле дает повод к внутреннему столкновению образов, действующих лиц. Замысел такого рода ансамблей может быть очень различным: от сочетания контрастных (но не конфликтных) лирических образов, разно переживающих и осмысливающих свои чувства, до драматического столкновения резко противостоящих друг другу характеров.

Эти искания Даргомыжского в сфере вокального ансамбля — неотъемлемая часть творческого направления композитора в целом. Они продиктованы общим его стремлением к драматически-конфликтному содержанию, к психологической углубленности музыки.

Новое толкование вокального ансамбля естественно не могло не сказаться и на музыкальной стилистике, на формально-выразительных особенностях: в ансамблях Даргомыжского существенно отличается и интонационная трактовка слова, и мелодическое соотношение вокальных партий, и приемы развития, форма целого.

Уже в самых ранних дуэтах Даргомыжского, даже носящих традиционно лирический характер, появляются эти новые черты. Дуэт «Дева и роза» представляет собой образец классической элегии с образами девы, оплакивающей умершего юношу, певшего «как Филомела», и утешающей деву розы. Песенно-интонационный строй дуэта проникнут теплотой и правдивостью выражения чувств, он тесно связан с поэтическим словом, выпукло его обрисовывает. Однако существенно то, что дуэт построен как драматический диалог. Первая часть его выражает скорбь опечаленной девы (ля-минор), вторая заключает ответные утешения розы (ля-мажор) и третья, основанная на музыке первой части (реприза), дает своеобразное и вместе с тем художественно убедительное сочетание реплик девы и розы (снова ля-минор). Вместо сентиментальной однотонности салонного дуэта Даргомыжский создает динамичное произведение, основанное на драматическом столкновении чувств. Безутешность девы словно возрастает от примиряющих слов цветка. Даргомыжский в третьей части дает в одновременности, в совместном пении текст первой и второй строф, он вплетает в элегическую мелодию печалящейся девы утешающие интонации розы и таким образом драматически завершает произведение. Из диалога словно органически вырастает дуэт в собственном смысле этого слова, как совместное излияние волнующих чувств с различными психологическими доминантами: скорбью и утешением.

О том, что Даргомыжский уже в ранние годы искал в вокальном ансамбле специфических выразительных возможностей, качественно отличающих этот жанр от сольного романса, подтверждает и такая лирическая пьеса, как «Ты и Вы». В 40-х годах композитор опубликовал ее в двух видах: как сольный романс и «для двух голосов». Однако при их рассмотрении ясно, что дуэт не является только звуковым, тембровым обогащением сольного варианта, простым расцвечиванием основной мелодии нижнего голоса интонационными арабесками верхнего голоса. В дуэте осуществлен новый художественный замысел, который является именно ансамблевым. Тонкая лирическая тема пушкинского стихотворения раскрывается здесь как бы в столкновении двух различных эмоционально-психологических аспектов: нижний (основной) голос дуэта исполнен лирической сосредоточенности. Для него характерны самоуглубленность внутреннего созерцания, отсутствие острых порывов. Его мелодия льется широко и напевно. Верхний голос вносит в этот сосредоточенный лиризм внешнее возбуждение и взволнованность. Замкнутому характеру как бы противостоит порывистый и экзальтированный. Верхний голос построен на отдельных фразах-возгласах, прерывающихся паузами. Более высокое (тесситурно) расположение второй партии соответствует ее психологической характеристике. Экзальтированность интонаций-возгласов особенно ярко сказывается в конце дуэта: «Я говорю ей: как вы милы!» и заключающее повторение реплики: «Как тебя люблю!»



Так, даже в лирический дуэт вносятся черты драматической контрастности, основанной на сопереживании лирических чувств двумя различными характерами.

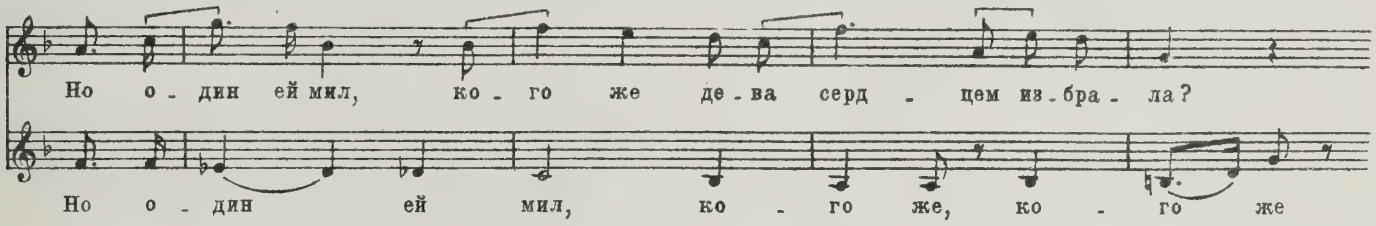
Когда же поэтическая тема дает непосредственный повод к драматизации (а композитор все более тяготеет именно к таким сюжетам), Даргомыжский все шире развивает новые ансамблевые принципы. Среди ранних его произведений такого рода — интересный пушкинский дуэт «Рыцари».

«Рыцари» — жанрово сложившаяся любовная песня, серенада, обращенная к «прекрасной даме». Она выдержана в традиционной форме танцовальной песни-болеро. Серенаду поют двое рыцарей. Горячность и благородство чувств, решительность признания, смелость, гордость и вместе лирическая мягкость — все это черты, отличающие обоих юношей. Их сердца бьются в унисон, и большая часть дуэта основана на интонационном параллелизме голосов.

Однако и свои сольные серенады Даргомыжский толкует не как обычные песни-признания. То он развертывает на их основе живые образные картины свидания («Ночной зефир»), то, опираясь на конфликтность эмоционального содержания (любовь — ревность — подозрительность), драматизирует их лирическую выразительность («Я здесь, Инезилья»). «Романс» Пушкина, послуживший текстом для «Рыцарей», дает для такой драматизации серьезное основание. Оно заключено в словах стихотворения: «...Но один ей мил, кого же дева сердцем избрала?» Роковую ситуацию отважные юноши пытаются разрешить прямым вопросом: «Кто, реши, любим тобою?»

Создавая дуэт, Даргомыжский раскрывает заключенный в пушкинском тексте драматический конфликт, ярко очерчивает два разных характера.

В лирико-повествовательных моментах дуэта голоса движутся в основном в терцию или сексту, но, когда действие приобретает драматический, конфликтный поворот, вокальные партии эмансипируются. В каждой возникает свой мелодический образ, свой интонационный строй. Даргомыжский-драматург с ясностью видит, слышит обоих рыцарей, их различное отношение к сложившейся ситуации «...Но один ей мил»! Если один из рыцарей — счастливый соперник, то другой — неудачник. В пушкинском тексте нет еще решения вопроса: «...кого же дева сердцем избрала»? Но в музыкальных характеристиках рыцарей Даргомыжский уже ясно показывает, кто из них себя чувствует победителем, а кто — побежденным. Предпочтение явно отдано первому рыцарю (тенору). С какой психологической тонкостью и как различно интонирует в одном из драматических эпизодов Даргомыжский слова: «Но один ей мил, кого же дева сердцем избрала?» в обеих партиях! Первый голос взволнованно и радостно подвижен, пронизан романтически-взлетными интонациями-возгласами. Исполненной надежд взволнованности первого противостоит мрачная сосредоточенность второго: ползучее движение баса вниз с хроматизмами и угрожающим жестом-концовкой (повторение слов «кого же»):



Во втором драматическом эпизоде дуэта (обращение рыцарей: «Кто, реши, любим тобою?») развитие приобретает прямо-таки черты сценической иллюзорности. С какой нетерпеливостью, возбужденностью юноши вопрошают деву! Голоса их не только ярко индивидуализируются, но и освобождаются от согласованного, совместного движения. Экзальтированный, уверенный в своей победе тенор вырывается вперед и в высокой тесситуре произносит: «Кто, реши...» Бас повторяет угрюмо за ним эти же слова и лишь заключение фразы: «любим тобою» произносит вместе с первым голосом. Кульминационность и почти сценическую осязательность этого эпизода Даргомыжский подчеркивает переключением из песенного в речитативный план. Не разрушая единого ритмического потока, он вместе с тем изменяет общую фактуру аккомпанемента, усиливает декламационную речитативность вокальных партий, поддерживая их лаконичными решительными ударами аккордов.

Опыты создания драматического вокального ансамбля Даргомыжский продолжал и в последующие годы. Сохраняя значение самостоятельного камерного рода творчества, значительно раздвинувшего привычные рамки вокального ансамбля, эти пьесы были для композитора и лабораторией в его исканиях драматически правдивых форм оперного ансамбля и хора. Поэтому он почти совсем не повторяется в этих своих сочинениях: каждое из них представляет собой новое решение драматического ансамбля.

Большой интерес в этом аспекте представляют два произведения, предшествовавшие работе над «Русалкой» и написанные одновременно в Париже в конце 1844 — в начале 1845 года: дуэт «Девицы красавицы» и трио «Скажи, что так задумчив ты».

«Девицы красавицы» являются, в сущности, хороводно-игровой сценой, а не песней в собственном смысле слова. Это делается особенно ясным при сравнении дуэта Даргомыжского с хором девушек на те же слова из «Евгения Онегина» Чайковского. У последнего это действительно жанрово-лирическая песня, в которой широко льющаяся мелодия окутывает единым эмоциональным тоном, общим настроением весь пушкинский текст. У Даргомыжского же «Девицы красавицы» производят впечатление, по своему масштабу, по характеру музыки, не дуэта, а двухголосного хорового ансамбля с эпизодическими (по ходу действия) соло. Композитор словно инсценирует песню, изображает на ее основе хороводную игру. Он расчленяет пушкинский текст на две части (не разрушая вместе с тем цельности всей пьесы). Первая из них как бы до-игровая—обращение к девушкам:

Девицы красавицы,
Душеньки, подруженьки,
Разыграйтесь, девицы,
Разгуляйтесь, милые!
Затяните песенку,
Песенку заветную,
Заманите молодца
К хороводу нашему.

Вторая часть — инсценированно-игровой ответ девушек: непосредственная хороводная сцена:

Как заманим молодца,
Как завидим издали,
Разбежимтесь, милые,
Закидаем вишеньем,
Вишеньем, малиною,
Красною смородиной.
Не ходи подслушивать
Песенки заветные,
Не ходи подсматривать
Игры наши девичьи.

Многократно повторяя в различных комбинациях текст последних восьми пушкинских строк, Даргомыжский развертывает картину живой, темпераментной девичьей игры. Музыкальными средствами он рисует разнообразные моменты хороводного действа: девушки и разбегаются, и забрасывают вишеньем, малиною, и перекликаются, и пугают молодца (предпоследняя страница дуэта: «не ходи» — *F*, «подслушивать» — *P*), и аукаются (пятый-шестой такты от конца). Быстрой сменой различных эпизодов, пестротой, оживленностью действия, может быть, объясняется своеобразная музыкальная структура дуэта, в котором преобладают двухтактные построения.

В драматизированной второй части произведения замечательно переданы характерные интонации народно-речевых возгласов (пугание, ауканье) и образная жестикуляция (разбегающиеся девушки, требовательный жест: «Не ходи...») [1]. Весь дуэт отмечен и характерными для игры-действия быстрыми, неожиданными сменами настроений—бодрого и грустно-лирического [2].

Так Даргомыжский превращает дуэтную песню в сложное и гибко-подвижное драматическое действо с конкретными характеристиками отдельных его моментов.

Драматический замысел, но иного содержания, лежит и в основе трио Даргомыжского: «Скажи, что так задумчив ты». Оно представляет собой (соответственно стихотворению Жуковского) как бы «диалог» между тоскующим, мечтательно-экзальтированным романтическим юношей и утешающими его друзьями. С мастерством подлинного драматурга Даргомыжский ярко очерчивает в этом трио характеры действующих лиц. Особенно индивидуально и выпукло обрисован центральный образ. Интересно, что трио это по своему содержанию и образным характеристикам очень близко к диалогу Томского и Германа из первой картины «Пиковой дамы» Чайковского. Как и в трио Даргомыжского, у Чайковского, друг (Томский) утешает безнадежно влюбленного героя. И там, и здесь трезвый голос утешителей пытается внушить поглощенному своим чувством юноше, что «несбыточного нет», но отчаявшийся влюбленный убежден, что его идеал недосягаем и что он может быть верен только этому чувству. Даже в тексте трио и в либретто Чайковского имеются сходные моменты:

«Пиковая дама», действие 1-е, первая картина

Граф Томский

Скажи мне, Герман, что с тобой?
. . . . . .
Ты стал другой
Какой-то, чем-то недоволен...
. . . . . .
Ты весел был, по крайней мере!
Теперь стал мрачен, молчалив...
. . . . . .
А если так, скорей за дело!
Узнаем кто она, а там
Ей предложенье сделай смело,
И дело по рукам!

Герман

О нет, увы, она знатна
И мне принадлежать не может.
Вот что меня мутит и гложет.

Томский

Найдем другую! не одна
На свете...

Герман

Ты меня не знаешь!
Нет, Томский, ты не понимаешь!

Трио «Скажи, что так задумчив ты?»

Скажи, что так задумчив ты?
Всё весело вокруг; в глазах твоих
Печали след, ты, верно, плакал друг?
. . . . . .

К тебе ласкаются друзья,
Их ласки не дичись;
И что бы ни утратил ты.
Утратой поделись!
. . . . . .

Увы! напрасные слова!
Найдешь — сказать легко!
Мне до нее, как до звезды
Небесной далеко!
. . . . . .

Не унывай же, ободрись;
Ещё ты в цвете лет;
Ищи—найдешь; отважным, друг,
Несбыточного нет!
. . . . . .

Где вам, счастливцам, то понять,
Что понял я тоской!

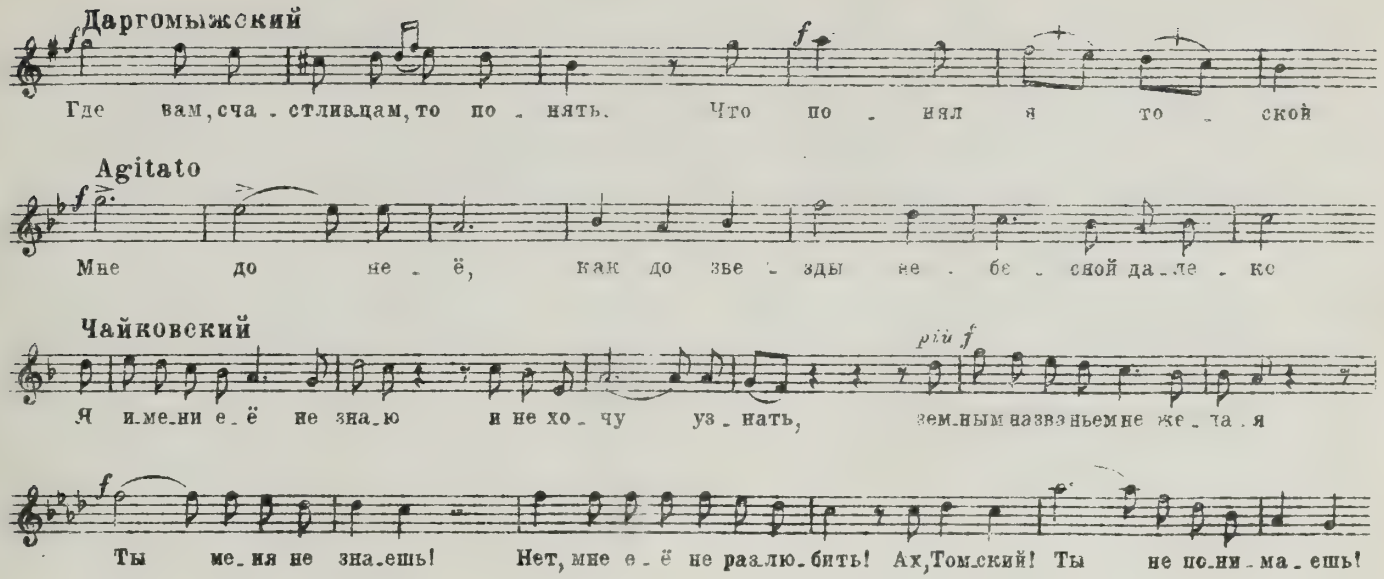
Общее, однако, не только в тождественности ситуаций, в близости текстов, но—главное—в значительном сходстве музыкально-психологических характеристик. Это относится к основным героям обоих произведений: тенору из трио и Герману. Они оба исключительно сосредоточены в своем чувстве, переживают душевное смятение, порывисто-страстны, возбужденно-взволнованны в выражении своих чувств. И у Даргомыжского (в центральных эпизодах), и у Чайковского воплощается это родственными музыкальными средствами: извилисто-стремительными порывистыми мелодиями, как правило, начинающимися с высокого звука [3]:

---

[1] Здесь вспоминается меткое замечание Асафьева о том, что «Даргомыжский исключительный наблюдатель и мастер переводить зримое в слуховое».

[2] Масштаб этой картины-сцены и вызвал, повидимому, к жизни авторскую оркестровую редакцию дуэта (см. примечания).

[3] В возбужденно-взволнованной партии тенора из трио Даргомыжского есть несомненная близость и с интонационным строем Ленского в «Евгении Онегине».



Близость трио Даргомыжского к «Пиковой даме» лишь подчеркивает образно-драматический характер ансамбля «Скажи, что так задумчив ты?». Даргомыжский создает в нем живую, правдивую сцену с выпукло и цельно очерченным характером главного героя. «Диалог» ведется подвижно и гибко то на чередовании реплик юноши и его друзей, то на их совместном пении. На протяжении всего произведения образы диалогизирующих, их мелодико-интонационный строй ярко противопоставлены друг другу.

Трио Даргомыжского, являясь интересным, новым по типу, образцом камерного драматического ансамбля, вместе с тем было одним из замечательных этюдов к реалистическим оперным ансамблям, которые с таким мастерством развернул композитор позднее в своей «Русалке».

* * *

Даргомыжский не только в своих оригинальных произведениях стремится создать новый тип вокального камерного ансамбля. Те же тенденции сказываются и в его переложениях чужих романсов и песен на два или три голоса.

Произведения, к которым обращался Даргомыжский для своих ансамблевых аранжировок, очень разнообразны по жанровым и стилистическим признакам: здесь цыганские песни «Ванька-Танька» и «Ой, вы, уланы!», трогательно-сентиментальный романс Титова «Прости!», жизнерадостная, антологическая «Роза» Яковлева, типичная ранне-романтическая немецкая Lied Вейрауха «Nach Osten» («К востоку»), вальс Штрауса. При всем многообразии оригиналов, в каждом из этих переложений мы ощущаем ясную творческую волю Даргомыжского, творческий замысел, сообщающий произведению свой, индивидуальный характер.

Даргомыжский внимательно и бережно подходил к авторскому тексту перекладываемого произведения, сохраняя его общий стилистический облик. Это легко установить, сравнив переложения с оригиналами (см. приложения в конце тома). Однако ни одна из пьес не осталась вместе с тем без тех или иных коррективов Даргомыжского. Изменения в музыке,— более или менее значительные, — всегда обращены на пользу оригиналу: не нарушая стилистической цельности произведения, эти перемены освобождают его от излишеств, преувеличений, однообразия, неточности выражения, а иногда едва заметным новым штрихом обогащают его выразительность. Так, перекладывая романс Титова «Прости!», Даргомыжский смягчает сентиментальные преувеличения, свойственные эпохе, породившей произведение (снимает подчеркнутые слабые окончания, группето, характерный печальный возглас в мелодии), уточняет метро-ритмическую структуру, оживляет гармоническую ткань, частично переделывает фортепианное сопровождение и, наконец, пишет на материале начала романса фортепианное вступление (вовсе отсутствующее у автора); в соответствующем развитии это вступление становится и заключением дуэта, заменив несколько безличную постлюдию Титова.

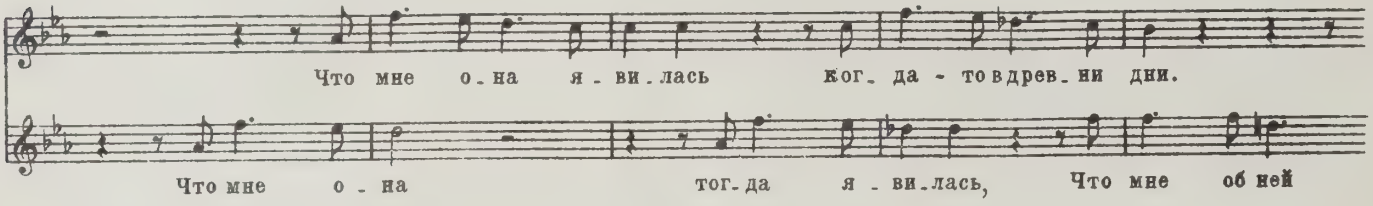
Столь же характерные коррективы Даргомыжский вносит в музыку романса Яковлева «Роза». Интонационной и ритмической стороне его Даргомыжский придает бо́льшую стилистическую цельность, простоту и пластичность. Вместо прихотливого движения с использованием триолей и тридцать вторых (у Яковлева) он сообщает течению музыки плавность и естественность, снимает черты изысканности и некоторой вычурности. Освобождая вокальную партию от обозначений Яковлева staccato и portamento, Даргомыжский усиливает напевность и пластичность мелодии романса. В «Розе» Даргомыжский вносит также тонкие стилистические изменения и в фортепианное сопровождение — гармонически и фактурно.

В песне Вейрауха «К востоку» Даргомыжский менее заметно касается авторского текста, но даже небольшие отклонения существенно улучшают песню, не нарушая ее стилистики в целом. Даргомыжский ослабляет однотонность мелодии, изменяя интонационно затакт каждого построения, разнообразя мелодический каданс второго и третьего периодов. Он ретуширует гармонии, освежая их (см., напр., в четвертом такте от конца куплета).

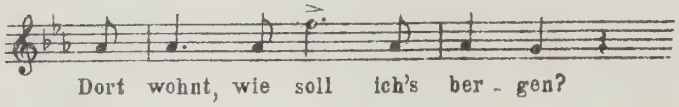
Вносимые Даргомыжским коррективы в музыку перекладываемых романсов вызываются, однако, не

только стремлением улучшить, уточнить выразительные качества произведения. Бо́льшая их часть обусловлена новым широким замыслом, который привносит Даргомыжский в ансамблевый вариант пьесы. То Даргомыжский, пользуясь заложенными в песне выразительными возможностями, развивая их, создает совсем новую по характеру пьесу, то он раздвигает рамки небольшого, непритязательного романса и таким образом возникает более широкое по масштабам произведение. И всюду Даргомыжского привлекает развитие, обострение характерных образов, насыщение их драматическими элементами.

Интересно в этом отношении трио «К востоку, всё к востоку». Из простенькой куплетной песни Вейрауха Даргомыжский, основываясь на двух строфах стихотворения Жуковского, создает единое развивающееся целое, представляющее несравненно более широкий и значительный замысел. Первый куплет в основном воспроизводит музыку Вейрауха, но уже имитационное развитие мелодии в двух верхних голосах углубляет ее задумчиво-мечтательный характер. Фортепианной интерлюдии, связывающей первый куплет со вторым, композитор придает щемящий, скорбный оттенок. Достигает этого Даргомыжский тонким полифоническим развитием фортепианного вступления Вейрауха. Интерлюдия представляет как бы связующее звено в развитии от первого ко второму куплету. Второй куплет начинается с несколько сумрачного интонирования мелодии в басу (в первом куплете бас мелодической роли вовсе не играл). Тему басового голоса имитационно подхватывают меццо-сопрано и тенор, все вокальное трио оживляется мелодико-интонационным движением. В верхних двух голосах появляется новый контрапунктирующий мелодический фрагмент, открывающийся взволнованным возгласом (скачок на сексту вверх). Драматический характер его Даргомыжский подчеркивает интонационным развитием и имитационным проведением:

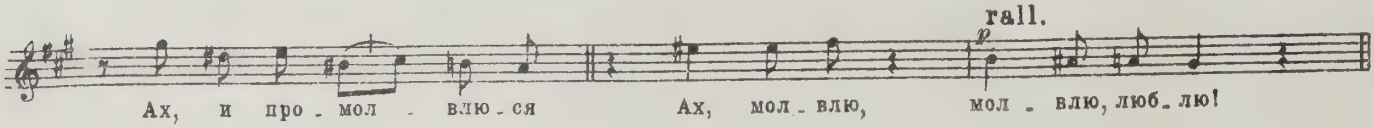


Примечательно, что этот мелодически выразительный контрапункт, рождающийся по ходу лирико-драматического развития, вырос из мелоса песни Вейрауха (см. в приложении четвертый такт от конца песни):



Музыка второго куплета, продолжающая линию развития первого, вместе с ним образует произведение широкого охвата и замыкается отсутствующей у Вейрауха вокальной кодой и драматизированной фортепианной постлюдией.

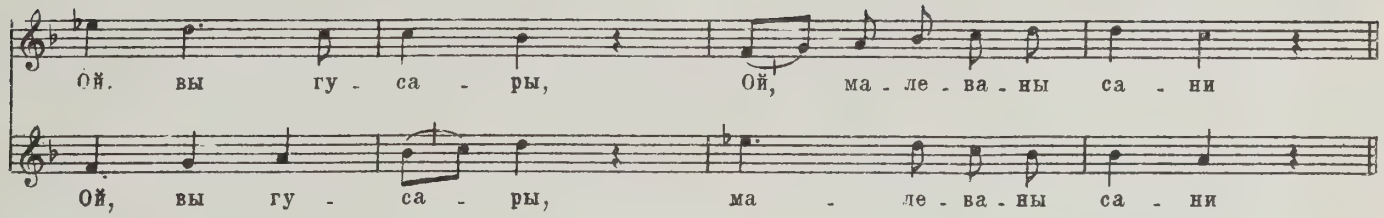
Романс М. Яковлева «Роза» получает в переложении Даргомыжского иную форму драматизации. Встреча и разговор с пастушкой (вторая строфа текста Дельвига) дает повод композитору как бы внести элементы инсценировки. Куплетный романс Даргомыжский преобразует в трехчастное произведение. Средняя развитая часть и соответствует разговору с «красавицей девицей». Перенеся мелодию романса в тональность доминанты (E-dur) [1], Даргомыжский чрезвычайно образно представляет в сплетении голосов диалог влюбленных. Если во всем дуэте соотношение партий отличается значительной самостоятельностью мелодических линий, то в средней части Даргомыжский, переводя основную мелодию из одного голоса в другой, создает к ней чрезвычайно живые и образно-характерные контрапунктирующие реплики, как например:



Популярную цыганскую песню «Ой вы, уланы» Даргомыжский переосмысливает как остро характеристическую, скерцозную пьесу. Он совсем переделывает фортепианное сопровождение, облегчает его, придает ему прозрачный, стаккатный характер. Даргомыжский полифонически развивает песню; наряду с имитационностью он вводит легкий гаммообразный контрапункт в противоположном движении, соединяет сходящиеся и расходящиеся линии ее мелодических отрезков (элементы двойного контрапункта):

---

[1] Всю пьесу Даргомыжский перетранспонировал на полтона выше — из As-dur в A-dur.



Двухголосная обработка пародийной пьесы «Безумно жаждать твоей встречи» усиливает ее сатирико-комический смысл. Поместив в подзаголовке имя Иоганна Штрауса (чего в пьесе К. П...кой, которую, повидимому, аранжировал Даргомыжский, не было), композитор подчеркнул связь этого романса с прославленным «королем вальса» и модой на Штрауса, которая царила в петербургском светском обществе 50—60-х годов XIX века. Переложение пьесы для двух голосов обострило комизм романса-пародии — сочетающегося в нем страстного признания с легким салонным вальсом: голоса словно догоняют друг друга, стремясь наперебой излить поток наполняющих их чувств.

Все эти примеры свидетельствуют, что ансамблевые обработки Даргомыжского не являются простым переложением романсов для бо́льшего количества голосов. В основу каждой аранжировки Даргомыжского положен свой оригинальный ансамблевый замысел, придающий пьесе совсем новое выразительное значение. Причем в характере замысла композитор исходит из индивидуальных особенностей данной пьесы. Поэтому приемы ансамблевых переложений Даргомыжского свободны от каких бы то ни было общих штампов. Каждый романс обработан по-своему. Переосмысливая сольную пьесу, Даргомыжский использует ее «внутренние возможности», нередко, как это было показано выше, развивает заключающиеся в ней мелодико-интонационные элементы. В обработках Даргомыжского, как и в его оригинальных ансамблях, преобладает интерес к драматическим образам, к живой, конкретной характеристичности, к сценически осязаемым положениям.

* * *

В области хоровой музыки (если не считать оперных хоров) Даргомыжским написаны только так называемые «Петербургские серенады». Уже самое название этих хоров свидетельствует об их бытовом происхождении. Общеизвестно, как исторически глубоки корни русского хорового пения, как велика роль так называемого «артельного» пения в народном быту. С начала XIX века в столичной среде развиваются новые формы хорового музицирования. Светские любители музыки часто устраивают летней порой праздники на открытом воздухе, на воде, во время которых исполняются хоровые пьесы, а также нередко и духовая музыка (о подобном празднике рассказывает и Глинка в своих «Записках»). Такие «серенады» были очень популярны еще в 40-х годах. Излюбленным местом для них были дачные места на Черной речке под Петербургом. В «Северной пчеле» 1845 года (№ 173 от 2 августа) напечатана следующая заметка: «Нам сообщили известие, что в пятницу, 3-го августа, вечером, общество дилетантов, принадлежащее к лучшему петербургскому кругу, намеревается дать серенаду в честь одного из светил нашего дамского горизонта». Популярность таких музыкальных развлечений у окрестного населения была, видимо, очень велика; нередко серенады эти приобретают даже предпринимательский характер. Так, в августе 1848 года газета публикует сообщения о платных серенадах: «Серенады, устроенные на пышно-убранных лодках, украшенных отличными разноцветными фонарями, при звуках музыки, будут совершаться каждые среду и воскресенье с 18-го августа, если погода поблагоприятствует. Музыка начнется в шесть часов, а отъезд в семь часов, от Черной Речки, по Невке, мимо Елагина, Каменного и Крестовского Островов, и обратно к 10-ти часам на Черную Речку»[1].

Однако хоровое пение нового типа культивировалось не только при устройстве такого рода серенад на открытом воздухе. Оно все более проникало и в домашнюю обстановку. Это уже не было просто развлекательное совместное пение. Хоровое исполнение проникается более значительными, самостоятельно художественными задачами. Веселая, шуточная, заздравная эпикурейская песня отодвигается на задний план. Ее место занимает серьезная лирика, живописно-картинная, иногда с философским оттенком. Интересно, что сохраняющийся жанр застольной песни в этих условиях нередко приобретает бо́льшую художественную значительность (напр., «Что смолкнул веселия глас» и «Пью за здравие Мери» Даргомыжского).

Несомненно пионером домашней хоровой музыки этого типа был Даргомыжский. Новизна этого вида искусства ясно сознавалась еще в те времена, когда впервые появились в печати «Петербургские серенады». В 1850 году Даргомыжский издал первые девять пьес этого цикла, и газета откликнулась на появление «Петербургских серенад» весьма сочувственной заметкой, которая заканчивалась следующей фразой: «Можно сказать, что А. С. Даргомыжский создал н о в ы й р о д (подчеркнуто в статье. — *М. П.*) музыки, и первая попытка его в этом роде более нежели удачная».

Действительно, «Петербургские серенады» утверждают новый жанр хорового творчества. По своему характеру это, в сущности, п е р е х о д н а я ф о р м а от вокального камерного ансамбля к хору, как таковому. Хоровому исполнению Даргомыжский придает более тонкую, детализированную камерную выразительность, что подчеркивается еще «акапельностью» серенад. Да и исполняться они могут как хором, так и ансамблем сольных голосов.

Содержание этих камерно-хоровых пьес Даргомыжского отличается большим разнообразием. Здесь и застольные и чисто лирические, и комиче-

[1] «Северная пчела», 1848, 18 августа, № 184.— Петербургские городские известия, стр. 733.

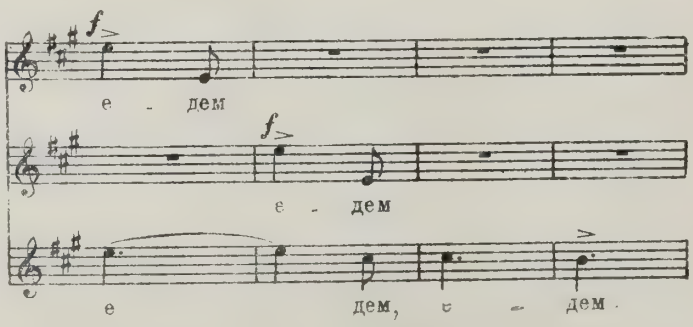
ски-характеристические произведения. Одни из них являлись серенадами в самом непосредственном смысле и предназначались, повидимому, для исполнения на открытом воздухе («Из страны, страны далекой», «В полночь леший»). Другие—и их большая часть — требуют обстановки более сосредоточенной, близки по типу сольной лирике Даргомыжского. Композитор явно стремится придать своим «серенадам» значительный художественный смысл. Он тонко «инструментует» их ансамблевое звучание, отдельные голосовые партии, нередко широко развивает тематический материал, применяя многообразие имитационных «сцеплений» голосов. По мере развития этого жанра Даргомыжский насыщает его все более серьезным, полновесным содержанием. Среди последних «серенад» выделяется широко развитая «вокально-симфоническая» картина «Буря мглою небо кроет» и острая социально-сатирическая хоровая песня «Говорят, есть страна», предвосхищающая тему «Червяка» Курочкина.

Даргомыжский ясно сознавал, что, сочиняя «серенады», он опирался на бытовые, популярные формы музицирования. Вскоре после выхода в свет первой серии «Петербургских серенад» Даргомыжский писал своему другу-музыканту: «В последнее время я ввел здесь хоровое пение без акомпанемента. Это очень нас забавляет. Начни я с серьезной музыки (т. е. не с бытовых форм музыки.—*М. П.*), мне бы показали кукиш, а я начал с пустяков и пошло, как по маслу» [1].

В «Петербургских серенадах» Даргомыжский создал новый тип камерно-хорового искусства. Однако коренился этот тип, несомненно, в старорусских и демократических песенных традициях. Самый облик «серенад» — трехголосных пьес без аккомпанемента — приводит на память нам к а н т ы, распространившиеся в Москве еще в конце XVII столетия и сложившиеся, как своеобразно-национальная форма русской музыкальной вокально-ансамблевой лирики. Глубокая национальная органичность кантов обнаружилась в послепетровскую эпоху, когда они были оттиснуты с поверхности русской музыкальной культуры, но продолжали широко бытовать в городской демократической среде до XIX столетия. Облик кантов приобретали и популярные народные песни, распевавшиеся в 3-голосной гармонизации. Родственны кантам многочисленные застольные, студенческие, патриотические песни. Значительность кантовой традиции сказалась и в ее оплодотворяющей роли для русской музыки классического периода. Не случайно гениальный Глинка, чутко воспринявший в своем творчестве все существенные стороны русского народного, демократического искусства, запечатлел с такой силой связь с кантовой традицией в своем хоре «Славься» [2]. А Иван Рупин, публикуя в 30-х годах свои обработки русских народных песен, печатал одновременно изложение песен для одного голоса с фортепиано и д л я т р е х г о л о с о в a c a p e l l a.

Близость к кантам «Петербургские серенады» обнаруживают в несложной мелодической и гармонической фактуре, в преобладании простой, преимущественно куплетной формы. Несмотря на интересные имитационно-полифонические черты в таких «серенадах», как «Где наша роза?», «Прекрасный день, счастливый день» и др., в целом в «Петербургских серенадах» господствует гомофонное, аккордовое изложение. Басовый голос, как правило, служит гармонической опорой (хотя отличается и интонационной подвижностью), а верхние голоса объединяются в общем мелодическом движении. Связь с кантами ощущается и в использовании характерной для торжественных, приветственных кантов фанфарной мелодики (см., например, «Что смолкнул веселия глас»). Популярность кантообразных переложений народных песен несомненно обусловила народный колорит первой «серенады» («Из страны, страны далёкой»), позволивший впоследствии Даргомыжскому перенести музыку этой пьесы в оперу «Русалка» с новыми народными словами: «Ах ты, поле мое поле» в качестве к р е с т ь я н с к о г о хора (первое действие).

«Петербургские серенады»— не повторение, а р а з в и т и е кантовой хоровой традиции в новых исторических условиях. Ансамблевое музицирование в кружке Даргомыжского и других подобных художественно-прогрессивных содружествах требовало от произведений более широкого круга идей, большей психологической углубленности, большей музыкальной значительности. Начавший с «пустяков», Даргомыжский создает в дальнейшем такие тонкие образцы лирики, как «Где наша роза?» «Приди ко мне», «Пью за здравие Мери», «Прекрасный день». В разнообразной градации лирических оттенков композитор по-новому использует возможности вокального ансамбля, как всегда опираясь на интонационное содержание поэтического слова. В этом ряду выделяется своей психологической углубленностью «На севере диком». Эта «серенада» примыкает к другим лермонтовским пьесам Даргомыжского («Ночевала тучка», «И скучно и грустно» и т. д.). Останавливает на себе внимание суровая балладная песня «Ворон к ворону летит». Все в этой «серенаде» — диатоничность, аккордовая собранность, динамические контрасты,— служит выражению ее сурового колорита. Интересна баркаролла «По волнам спокойным», в которой композитор тонко использует эффект хоровой «инструментовки» для передачи звуко-пространственного впечатления — дважды прокатывающееся сверху вниз по всем трем голосам эхо: «едем... едем... едем»:



Выделяются среди «Петербургских серенад» по своим масштабам две пьесы: «Что смолкнул веселия глас» и «Буря мглою небо кроет». Это большие лирико-драматические композиции. В первой из них Даргомыжский раскрывает внутреннюю значительность пушкинской «Вакхической песни».

[1] А. С. Д а р г о м ы ж с к и й. Автобиография, письма, воспоминания современников. П., 1922, стр. 33.

[2] См. об этом подробнее—Б. В. А с а ф ь е в. «Музыкальная форма как процесс», ч. II, «Интонация», Музгиз, 1947, стр. 80—81.

Он ярко подчеркивает заключительную фразу стихотворения — «Да здравствует солнце, да скроется тьма!»—торжествующей фанфарностью всех голосов, однако помещает этот многозначительный возглас не в конце композиции, а в середине ее, перед повторением первой части [1].

«Буря мглою небо кроет» — развернутая лирико-повествовательная картина. Даргомыжский замечательно использует в нечетных (1-й, 3-й, 5-й) частях «серенады» человеческие голоса для изображения стихийного движения ветра, завывания вьюги. Здесь выразительная мелодическая декламация приобретает яркий, образный, картинный характер. Музыка этих частей еще ярче оттеняет лирически-песенные — вторую и четвертую части. В целом «Буря мглою небо кроет» — поэтичнейшее воплощение пушкинского стихотворения с тонким использованием выразительных свойств хорового ансамбля.

Вокальные ансамбли и хоры Даргомыжского — существеннейшая часть творческого наследия композитора. Следуя своим реалистическим творческим принципам, Даргомыжский придает этим музыкальным жанрам новое значение, которого они до него не имели. Чрезвычайно обогащается содержание камерного вокального ансамбля. Оно уже не ограничивается так называемой «чистой» лирикой, но ярко драматизируется, воплощает различные образы-характеры, развертывает картины, жизненные сцены, контрастные диалоги. Отсюда изменяется и самая трактовка вокального ансамбля как жанра. Даргомыжский не довольствуется песенным соединением голосовых партий. В наиболее типичных его ансамблях партия наделяется чертами конкретного характера, воссоздает яркий индивидуальный образ и достигает силы сценически-драматического развития. Все это превращает вокальный ансамбль — до Даргомыжского, в сущности, лишенный самостоятельного значения вид творчества,— в новую жанровую отрасль русской музыкальной культуры.

Хоровые композиции Даргомыжского непосредственно примыкают к его ансамблям и во многом сливаются с ними. Тяготение в «Петербургских серенадах» к психологической содержательности, к индивидуализации образов, к камерной гибкости выражения делает их неким переходным типом произведений. Это и камерный ансамбль-хор и вместе с тем начало значительной отрасли хоровой концертной культуры, развившейся в русской музыке второй половины XIX и первых десятилетий XX века.

Объединение всех ансамблево-хоровых произведений Даргомыжского в одном томе делает особенно выпуклой исключительную роль автора «Русалки» в развитии новых жанров ансамбля и хора в русской классической музыке на переломном этапе середины XIX века.

* * *

В этом томе полного собрания сочинений А. С. Даргомыжского объединены все его вокальные ансамбли и хоры, включая песни с хоровым припевом, а также ансамблевые и хоровые номера начатых и незаконченных композитором опер «Мазепа» и «Рогдана». Помещенный в томе дуэт из неопубликованной до сих пор первой оперы Даргомыжского «Эсмеральда» был напечатан при жизни автора в виде самостоятельного, концертного вокального ансамбля.

Не удалось найти и включить в это собрание две кантаты Даргомыжского, написанные им «на случай» для солиста и хора с сопровождением. Первая,— названная в «Северной пчеле» куплетами для баса с хором,— сочинена к 50-летнему юбилею директора Кадетского корпуса генерала К. Ф. Клингенберга в 1838 году; она была исполнена 12 октября 1838 года знаменитым О. А. Петровым и хором кадетов на юбилейном праздновании Клингенберга (Подробный отчет об этом празднике, с текстом кантаты, напечатан в «Северной пчеле», 1838, 25 октября, № 241, А. Башуцкий. Письмо в Симбирск). Слова кантаты, как сказано в этой же статье, написаны «бывшим пажем».

Вторая ненайденная кантата Даргомыжского была сочинена также для кадетского корпуса в 1856 году. Она исполнялась на одном из корпусных праздников 24 февраля 1856 года и написана Даргомыжским в сотрудничестве с его шурином художником и стихотворцем Н. А. Степановым, которому принадлежат слова кантаты. Повидимому, это произведение было создано по просьбе директора Кадетского корпуса генерала П. А. Степанова, брата Н. А., большого любителя музыки, приятеля Глинки и Даргомыжского. Судя по описаниям в прессе, кантата представляла собой драматизированный дивертисмент патриотического содержания с народными хорами, пляской и хороводом. Ядром дивертисмента, очевидно, был песенный диалог между крестьянином и «ополчанами», вся небольшая пьеса заканчивалась общим приветственно-торжественным хором. И. И. Панаев в своей статье в «Современнике» подробно рассказывает о празднике, на котором исполнялась эта затерявшаяся кантата Даргомыжского; он приводит и отдельные куски текста Н. А. Степанова («Современник», 1856, том LVI, Петербургская жизнь — Заметки нового поэта, стр. 73—75).

Апрель 1950 г.

М. Пекелис

---

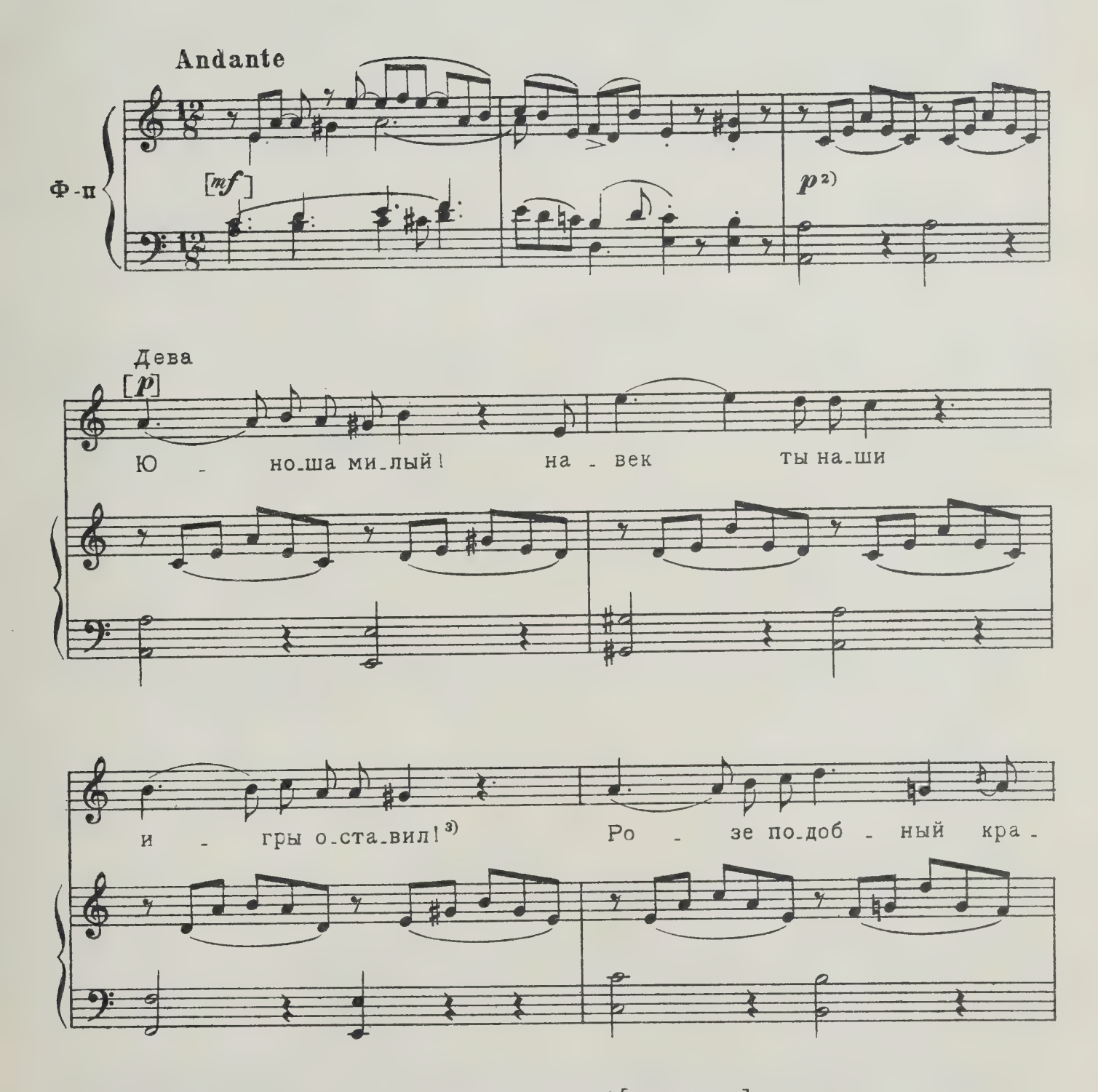
[1] Возможно, что это было вызвано цензурными условиями 40-х годов XIX века.

ВОКАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

1. Дева и роза[1)]

ДУЭТ

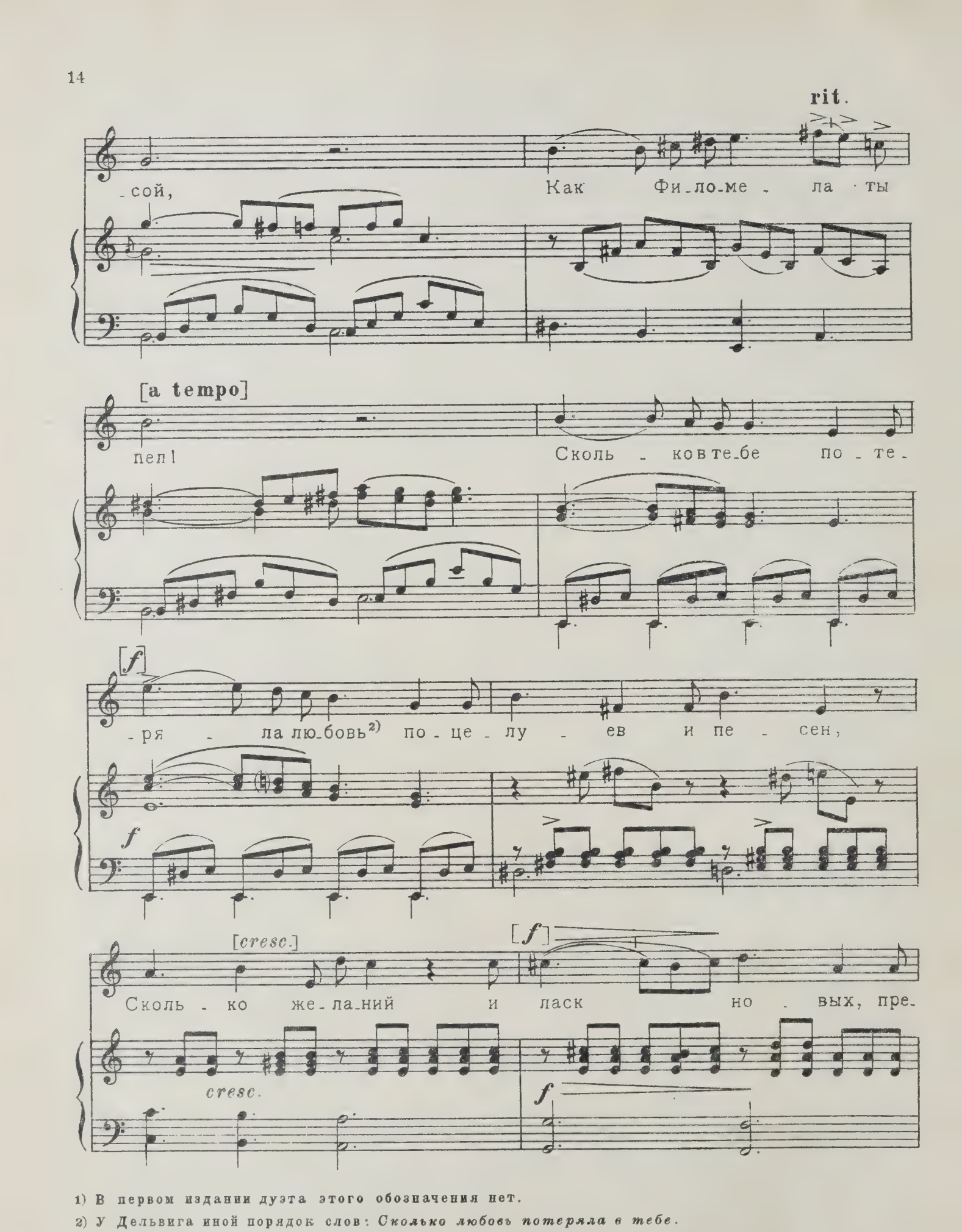
Слова А. ДЕЛЬВИГА



1) Стихотворение Дельвига называется: *На смерть В[еневитино]ва*

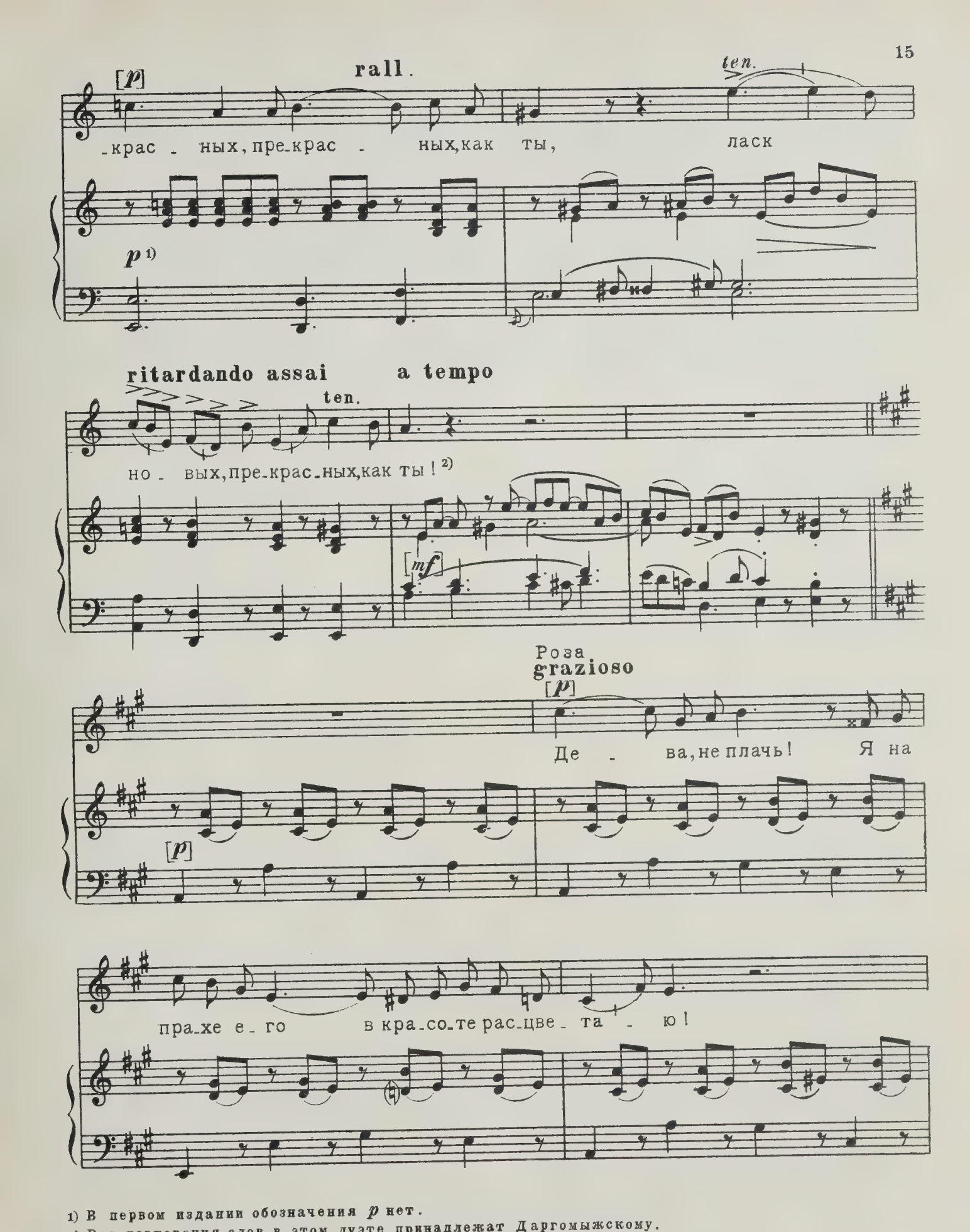
2) В первом издании дуэта этого обозначения нет.

3) У Дельвига первый стих иной: *Юноша милый! на миг ты в наши игры вмешался!* Даргомыжский сохранил эти слова поэта в первом издании романса; изменения были внесены лишь в позднем издании 1859 года.



1) В первом издании дуэта этого обозначения нет.

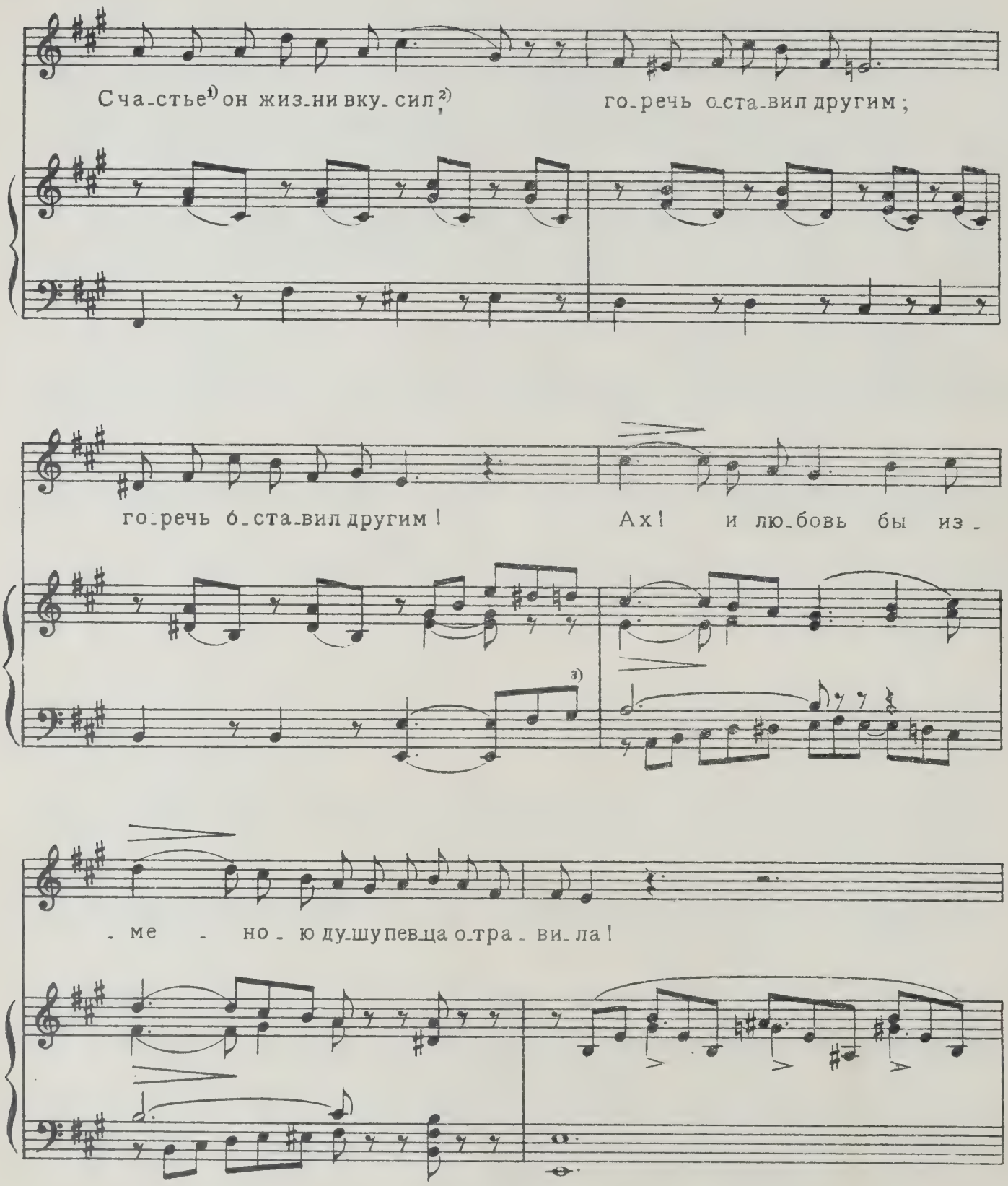
2) У Дельвига иной порядок слов: *Сколько любовь потеряла в тебе.*



1) В первом издании обозначения *p* нет.

2) Все повторения слов в этом дуэте принадлежат Даргомыжскому.

М. 20151 Г.



1) У Дельвига: *Сладость.*

2) У Дельвига: *вкусив.*

3) В первом издании бас в этом месте проще:

Счастлив, кто про-жил, как он, век со-ло-вьи-ный и мой, кто

ten.[1]

про-жил, как он, век со-ло-вьи-ный и мой!

[*p*]

Ю - но-ша ми-лый! на-

[*p*]

Де - ва, не плачь!

p

1) В первом издании обозначения *ten.* нет.

-век ты на-ши и - гры о-ста-вил![1]

Я на пра-хе е-го в кра-со-те рас-цве - та - ю!

Ро - зе по-доб - ный кра-сой,

Сча - стье[2] он жиз-ни вку-сил![3]

riten.[5]

[a tempo]

как Фи-ло-ме - ла ты пел!

Го - речь о-ста-вил дру-гим!

[4]

1) См. примеч. 3-е на стр. 13.

2) См. примеч. 1-е на стр. 16.

3) См. примеч. 2-е на стр. 16.

4) В первом издании бас отличается:

5) В первом издании обозначения *riten* нет.

[p]

Сколь - ко в те-бе по - те - ря - ла лю-бовь[1] по - це -

[p]

Ах! и лю-бовь бы из - ме - но-ю ду - шу пев -

p[2]

f

[cresc.]

-лу - ев и пе - сен, Сколь - ко же-ла-ний и

[cresc.]

-ца о - тра-ви - ла! Сча - стлив, кто про-жил, кто

cresc.

[f]

rallent.

ласк но - вых, пре - крас - ных, пре-крас - ных, как

[f]

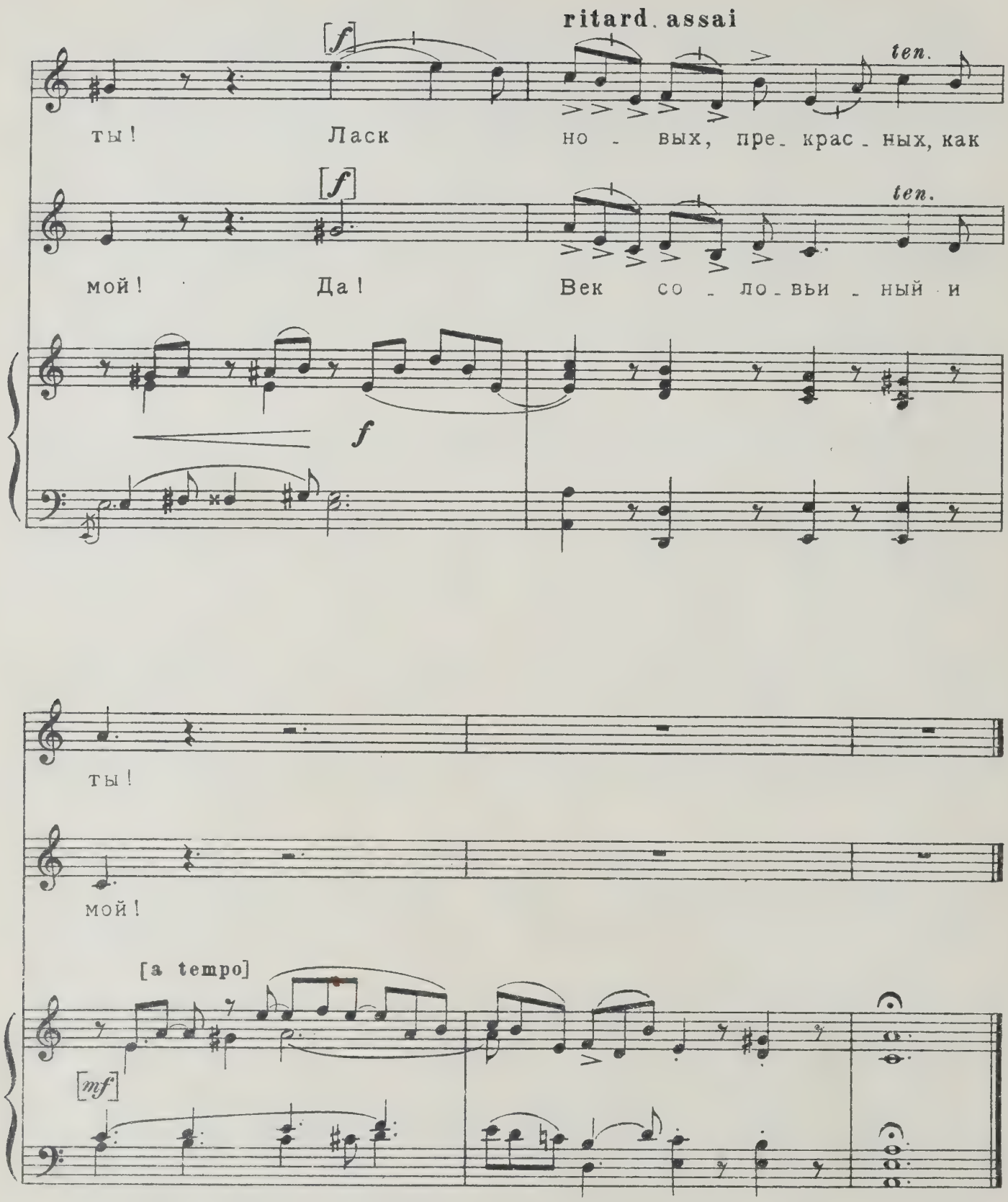
про - жил, как он, век со - ло-вьи - ный и

f

p[2]

1). См. примеч. 2 на стр. 14.

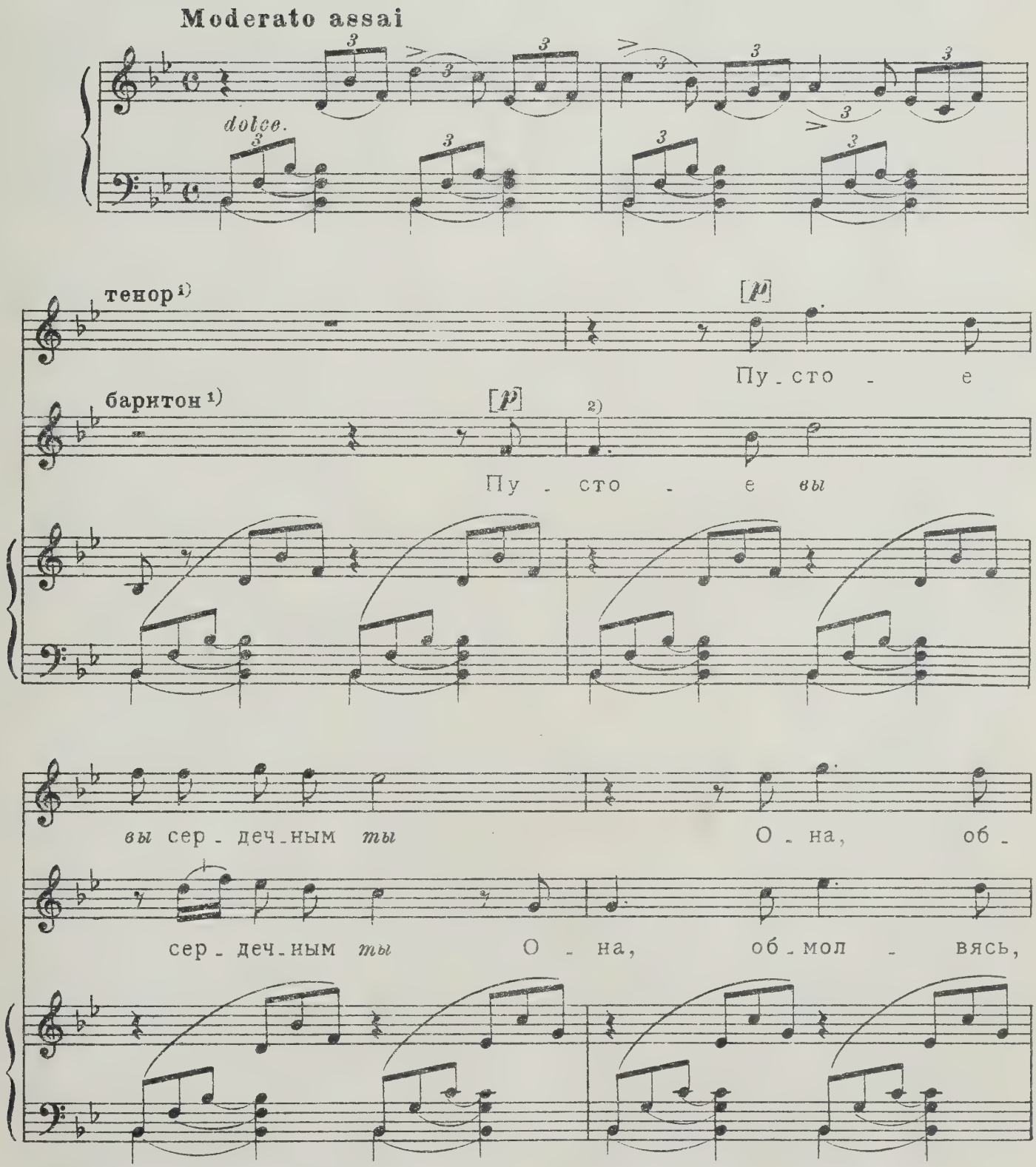
2) В первом издании знака *p* нет.


ritard. assai
[f]
ten.
ты! Ласк но - вых, пре- крас - ных, как
[f]
ten.
мой! Да! Век со - ло - вьи - ный и
f
ты!
мой!
[a tempo]
[mf]

2. ТЫ и ВЫ

РОМАНС НА ДВА ГОЛОСА

Слова А. ПУШКИНА



1) Голоса обозначены только в раннем издании.

2) В сольном варианте здесь обозначено: *sempre spianato*.

-мол-вясь, за-ме-ни-ла И все счаст-

за-ме-ни-ла И все счаст-ли-вы-е меч-

-ли-вы-е меч-ты В ду-ше влюб-

-ты В ду-ше влюб-лён-ной воз-бу-

cres-cen-

-лён-ной, в ду-ше влюб-лён-ной воз-бу-ди-

ten.

-ди-ла, в ду-ше влюб-лён-ной воз-бу-ди-

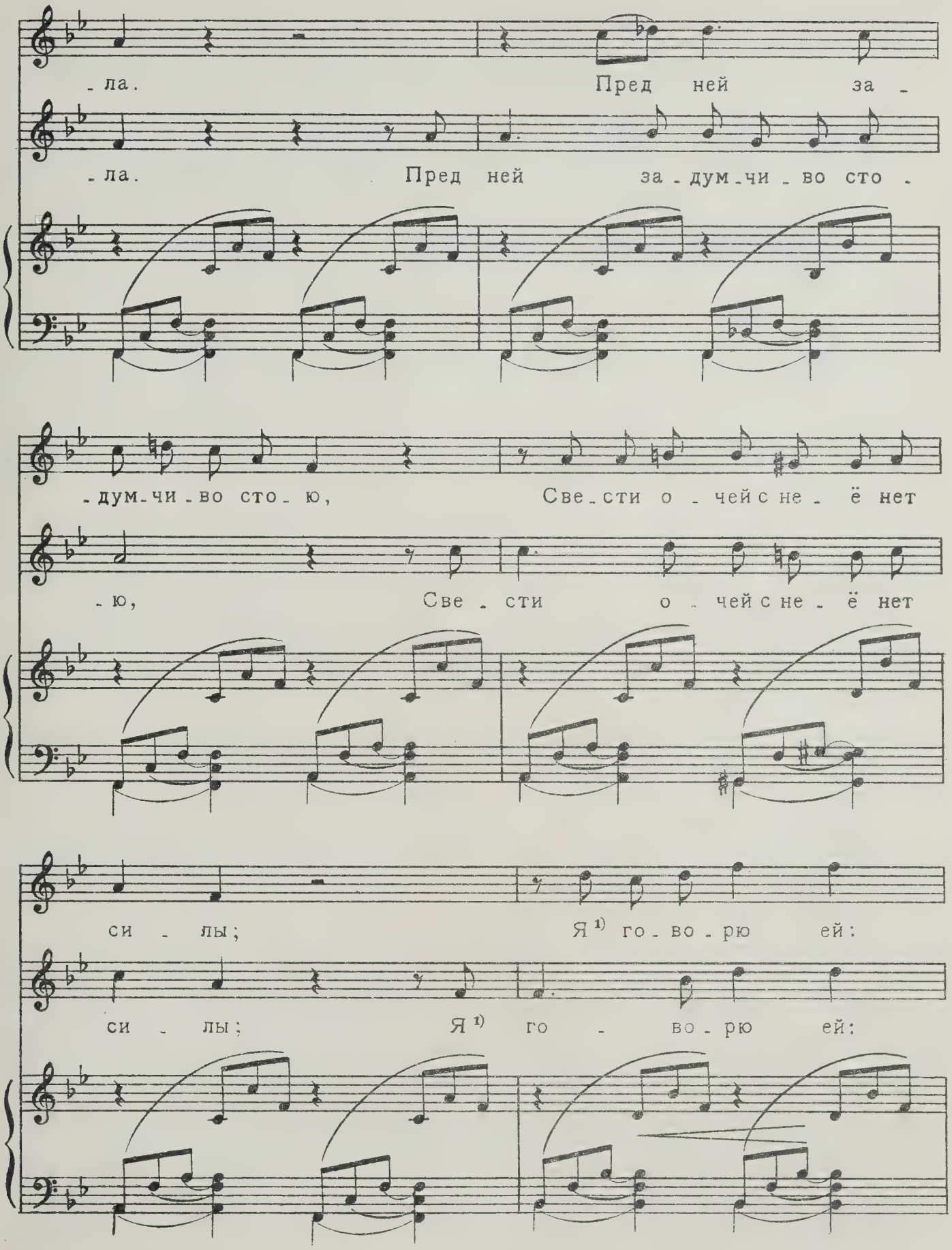
do-

dim.

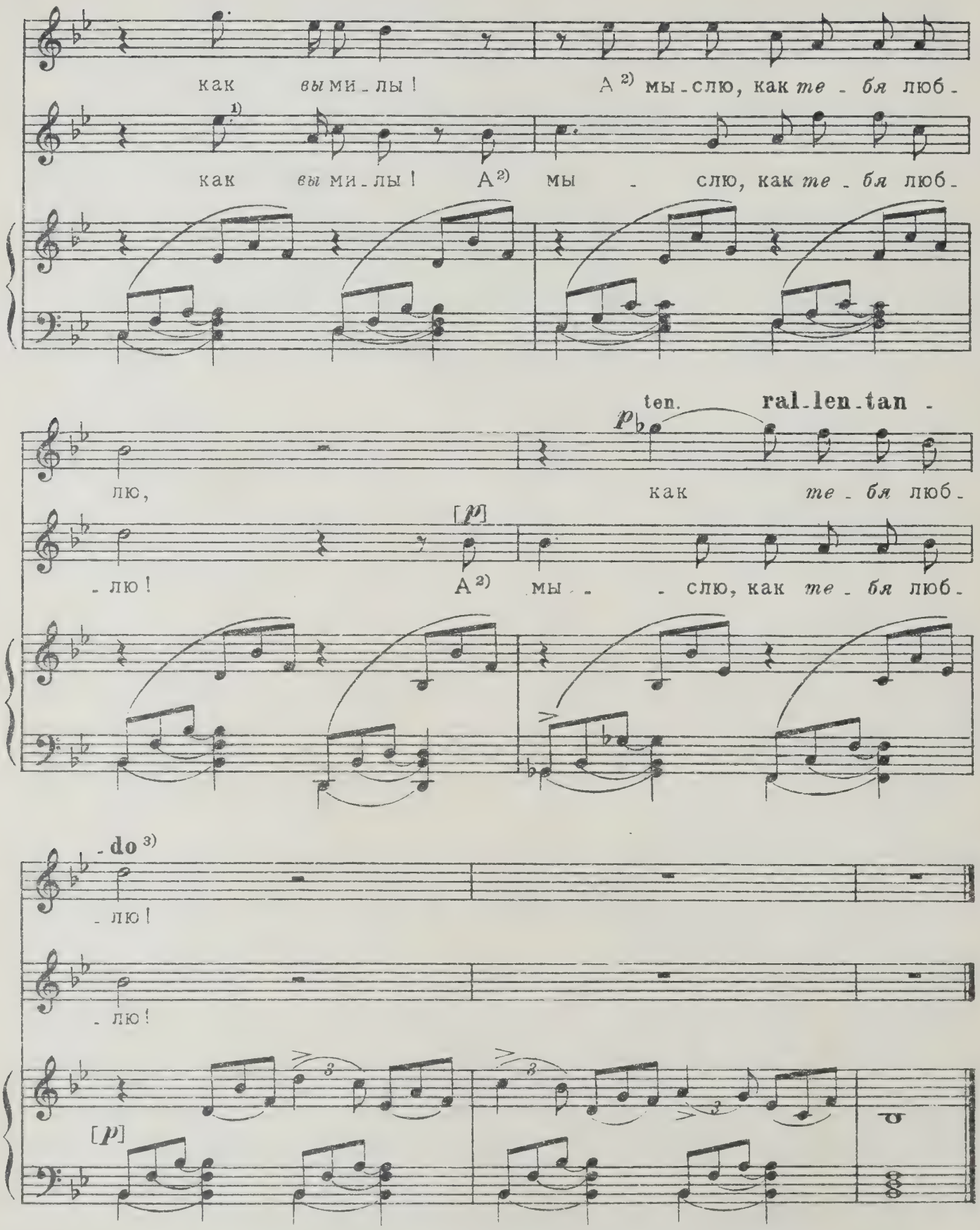
p

1) Здесь Даргомыжский применяет найденный им вокальный выразительный прием использованный и в ряде других произведений: акцентирование в тянущемся звуке на синкопе, с легким придыханием (перед акцентом).

М. 20151 Г.


-ла. Пред ней за-
-ла. Пред ней за-дум-чи-во сто-
-дум-чи-во сто-ю, Све-сти о-чей с не-ё нет
-ю, Све-сти о-чей с не-ё нет
си-лы; Я[1] го-во-рю ей:
си-лы; Я[1] го-во-рю ей:

1) У Пушкина: *И.*



1) В сольном варианте над *es* стоит знак акцента (>)

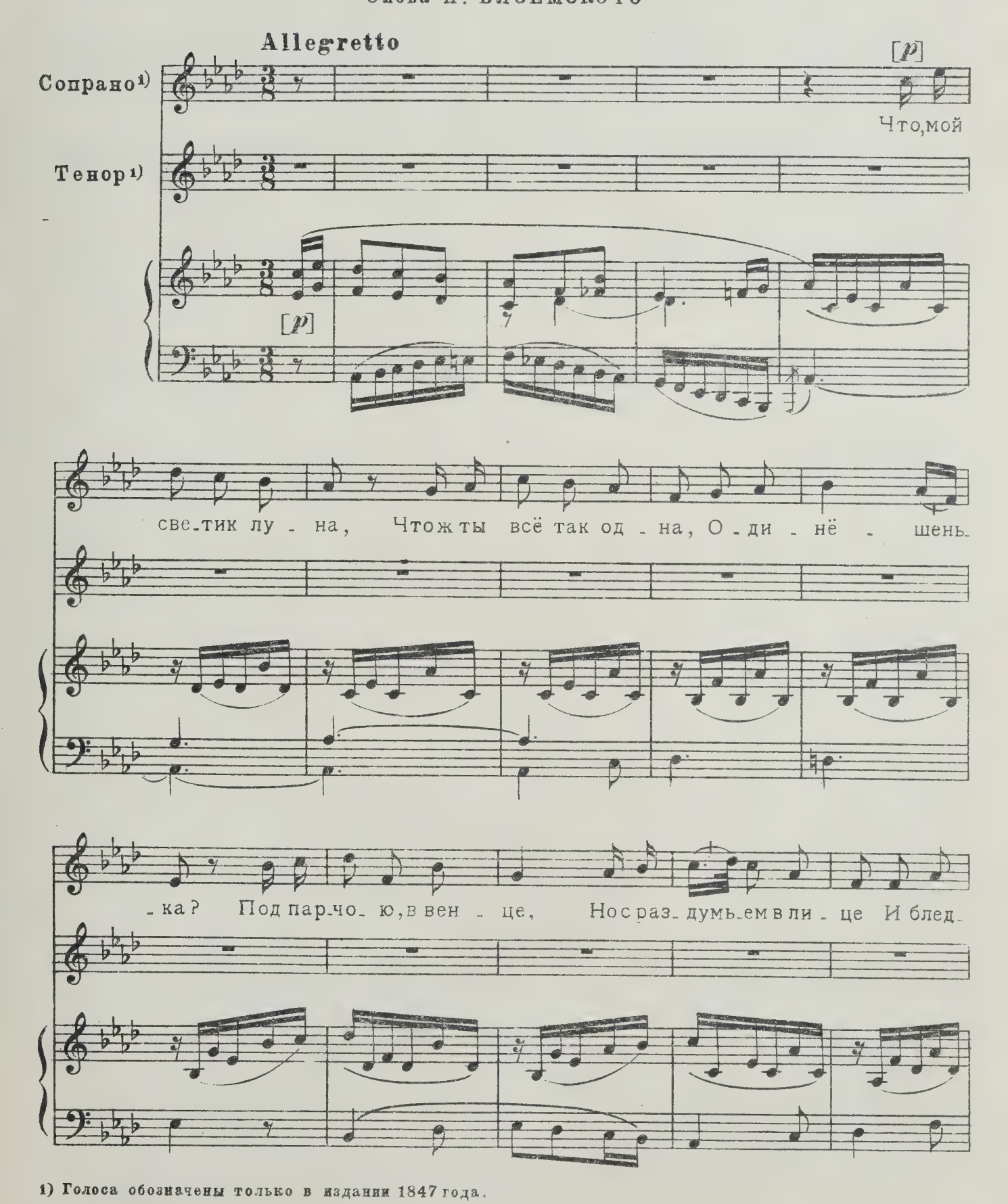
2) У Пушкина: *И*.

3) В сольном варианте этого обозначения нет.

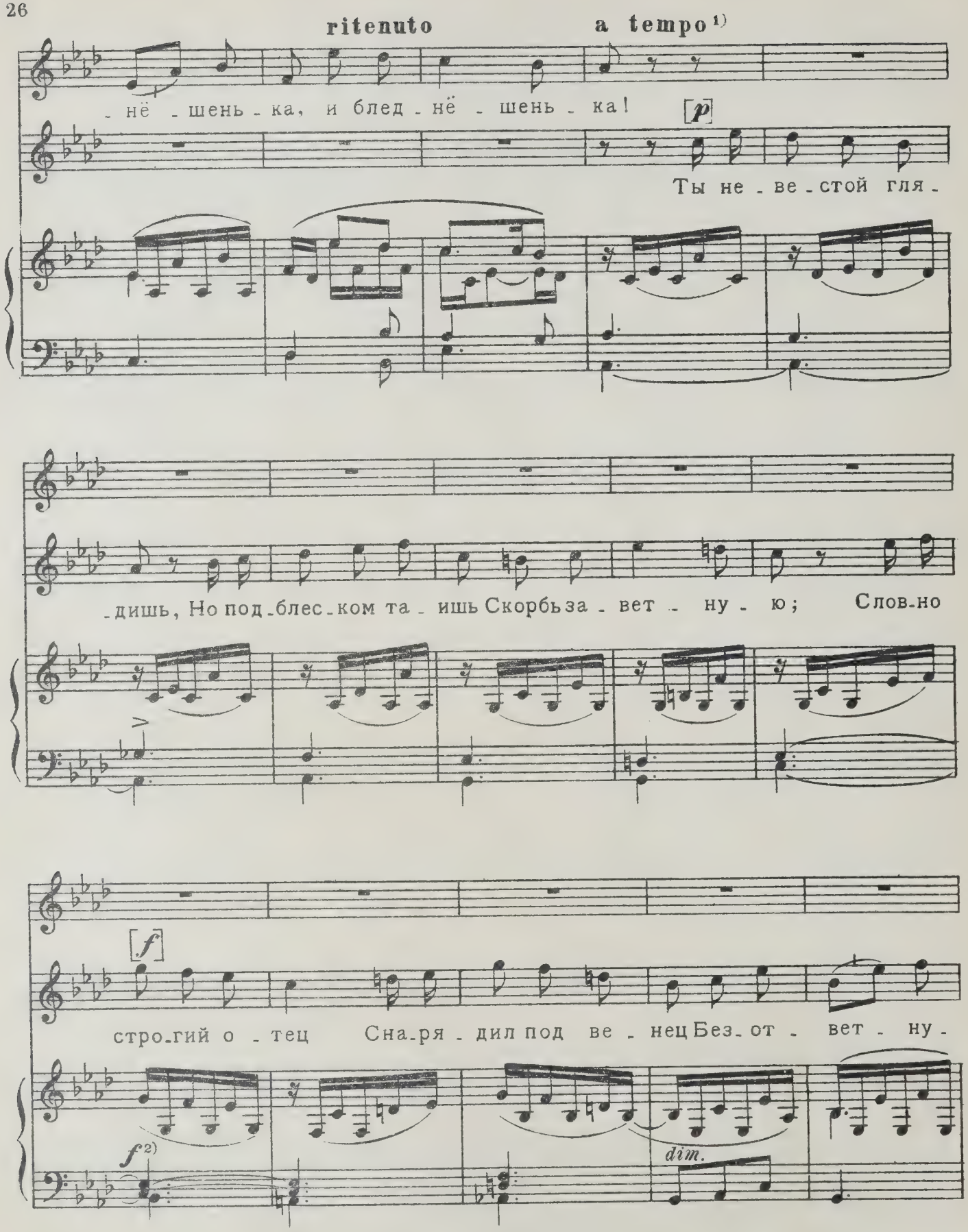
3. Что, мой светик луна

ДУЭТ

Слова П. ВЯЗЕМСКОГО



1) Голоса обозначены только в издании 1847 года.



1) В издании 1847 года обозначений: *ritenuto* и *a tempo* нет.
2) В издании 1847 года этого знака *f* и последующих динамических обозначений нет.

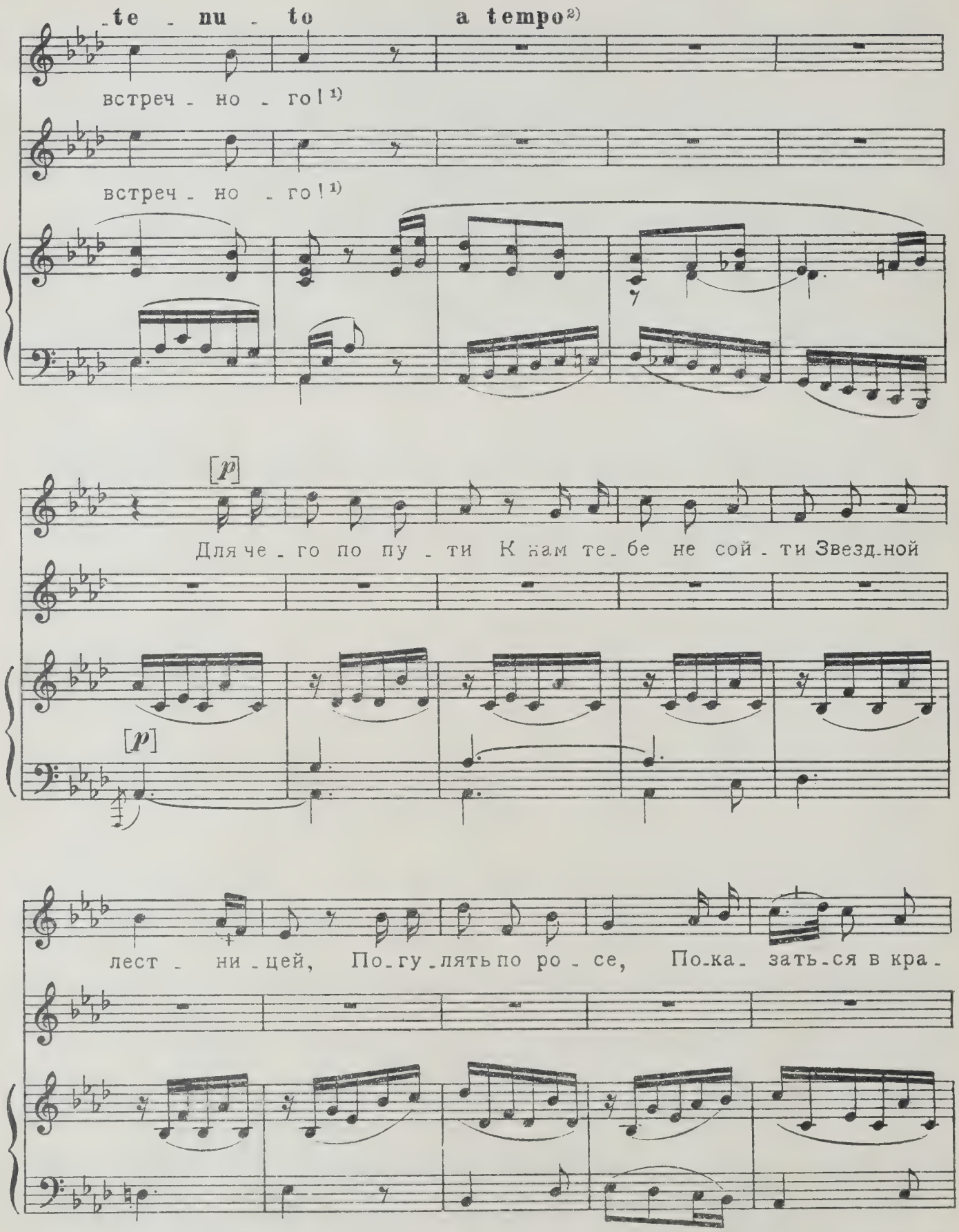
ritenuto — a tempo[1]

Грустен путь пред то - бой, Путь в сте - ю, без - от - вет - ну - ю! Грустен путь пред то - бой, Путь в сте - пи го - лу - бой Без сер - деч - но - го; Сколько хо - дишь ты лет, А по - пут - чи - ка нет, И нет встреч - но - го, и нет

- пи го - лу - бой Без сер - деч - но - го; Сколько хо - дишь ты лет, А по - пут - чи - ка нет, И нет

ri -

1) В издании 1847 года обозначений: *ritenuto* и *a tempo* нет.



1) Дальше пропущена Даргомыжским одна строфа стихотворения Вяземского (см. примечания в конце тома).

2) См. примечание на предыдущ. странице.

[a tempo]

ri - te - nu - to

- се Рай - ской вест - ни - цей, Рай - ской вест - ни - цей?

[p]

Мы бы

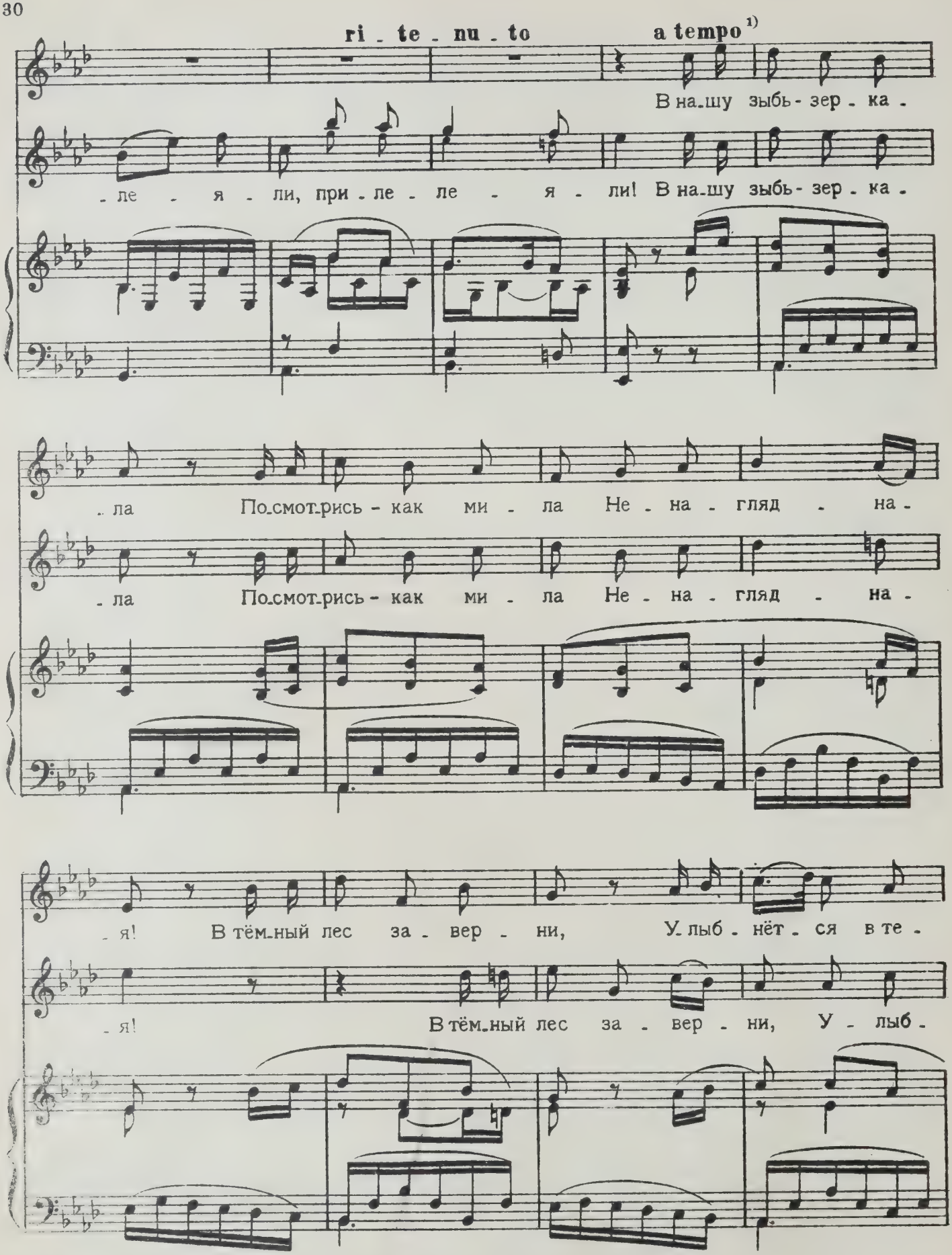
го - ре тво - ё, Бе - до - во - е жить - ё По - рас - се - я -

[f]

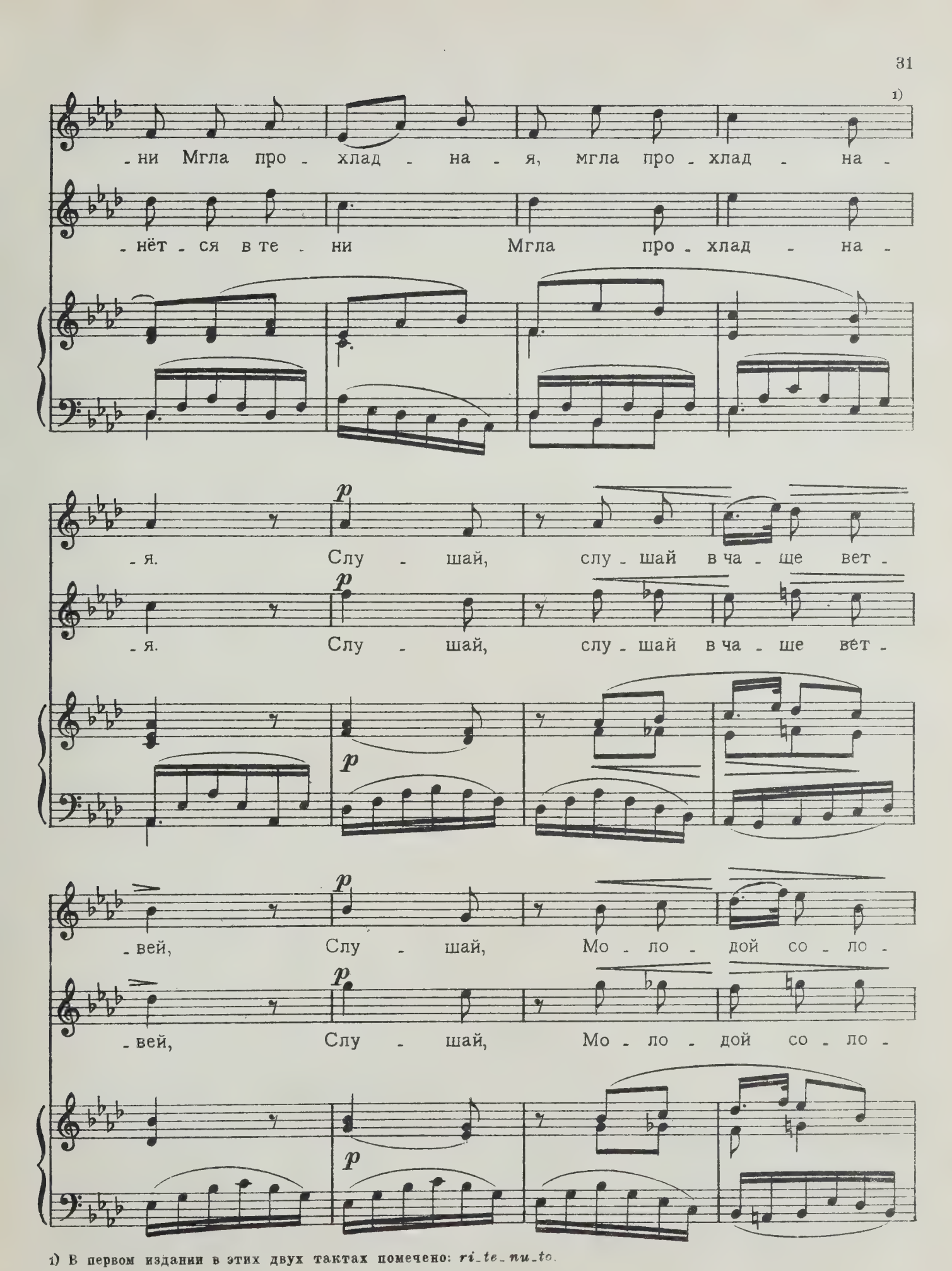
- ли; Мы б те - бя всей ду - шой, С сла - до - страстной тос - кой При - ле -

f

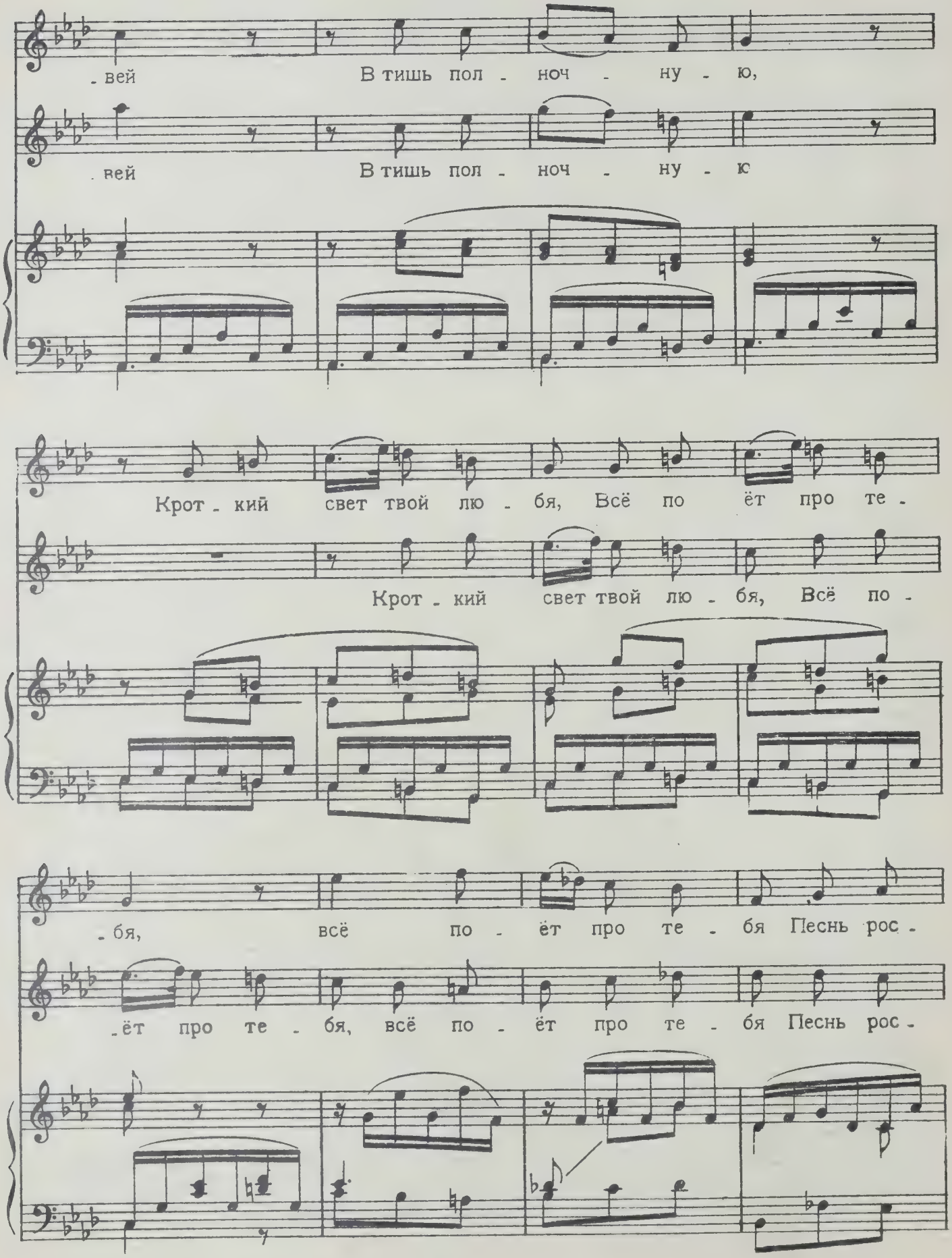
М. 20151 Г.



[1)] В издании 1847 года обозначений: *ritenuto* и *a tempo* нет.



1) В первом издании в этих двух тактах помечено: *ri_te_nu_to*.


-вей В тишь пол - ноч - ну - ю,
-вей В тишь пол - ноч - ну - ю
Крот - кий свет твой лю - бя, Всё по ёт про те -
Крот - кий свет твой лю - бя, Всё по -
-бя, всё по - ёт про те - бя Песнь рос -
-ёт про те - бя, всё по - ёт про те - бя Песнь рос -

ritard.[2] [a tempo] [f]

-кош - ну - ю![1] Слу - шай, слу - шай,

[f] [3]

-кош - ну - ю![1] Слу - шай, в ча - ще вет -

f

мо - ло - дой со - ло - вей В тишь пол - ноч - ну -

ritardando[4]

-вей мо - ло дой со - ло - вей В тишь пол - ноч - ну -

a tempo[4]

[mf]

-ю, слу - шай, слу - шай, всё по - ёт про те -

[mf]

-ю, всё по - ёт про те - бя песнь рос - кош - ну -

[mf]

1) На этом заканчивается стихотворение Вяземского.
2) В издании 1847 г. *ritard.* нет.
3) В издании 1847 г. все ноты этого и предыдущего тактов во втором голосе отмечены акцентами (>).
4) В издании 1847 года этих обозначений нет.

ri - tar - dan - do[1] ad li-bi-tum

[f] 2)

-бя песнь рос-кош - ну - ю, Песнь рос-кош -

[f] 2)

-ю, рос-кош - ну - ю, Песнь рос-кош -

f[3] colla voce

[dim.] ten. 3)

- - ну-ю!

[dim.] ten. 3)

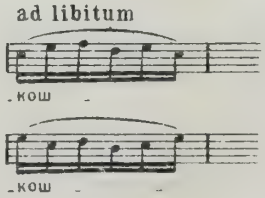
- - ну-ю!

[a tempo]

3) p 3) [p]

1) В издании 1847 года этого обозначения нет.

2) В издании 1847 года этот такт в вокальных партиях изложен иначе:

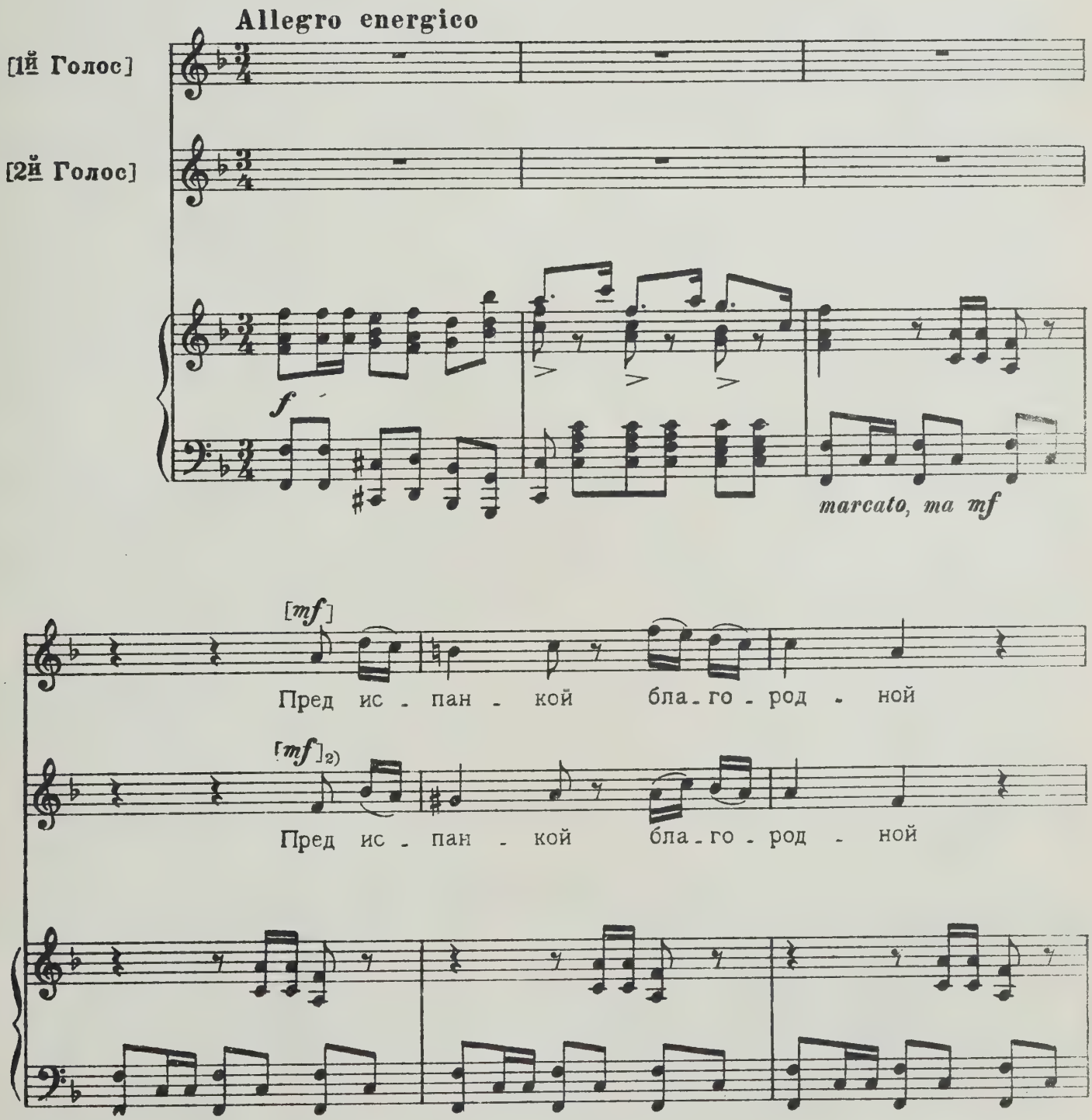


3) В первом издании этого обозначения нет.

4. Рыцари[1)]

ДУЭТ

Слова А. ПУШКИНА



1) У Пушкина стихотворение называется: *Романс*.

2) В первом издании 1844 г. второй голос написан в басовом ключе, ниже на октаву.

Дво - е ры - ца - рей сто - ят, О - ба сме - ло

Дво - е ры - ца - рей сто - ят, О - ба сме - ло

и сво - бод - но В о - чи пря - мо ей гля - дят. Бле - щут

и сво - бод - но В о - чи пря - мо ей гля - дят. Бле - щут

о - ба кра - со - то - ю, О - ба серд - цем го - ря -

о - ба кра - со - то - ю, О - ба серд - цем го - ря -

1) В первом издании партия правой руки этого и последующего тактов изложена так:

2) В первом издании вместо октавы - аккорд:

-чи. О-ба мощ-но-ю ру-ко-ю

-чи. О-ба мощ-но-ю ру-ко-ю

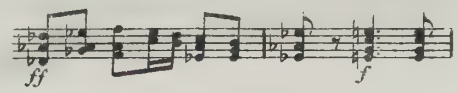
О-пер-ли-ся на ме-чи, О-пер-ли-ся,

О-пер-ли-ся на ме-чи, О-пер-ли-ся,

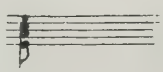
О-пер-ли-ся на ме-чи!3)

О-пер-ли-ся на ме-чи!3)

1) В первом издании партия правой руки этого и последующего тактов изложена так:



2) В первом издании вместо октавы-аккорд:



3) Повторение слов здесь и в последующей части дуэта принадлежит Даргомыжскому.

[p]

Све - та[1] им о - на до - ро - же

[p]

Све - та[1] им о - на до - ро - же

И, как сла - ва, им ми - ла, Но о - дин ей мил, ко -

И, как сла - ва, им ми - ла, Но о - дин ей

dolce

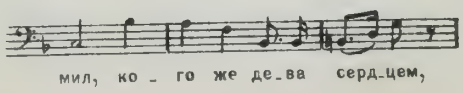
- го же Де - ва серд - цем из - бра - ла? Де - ва

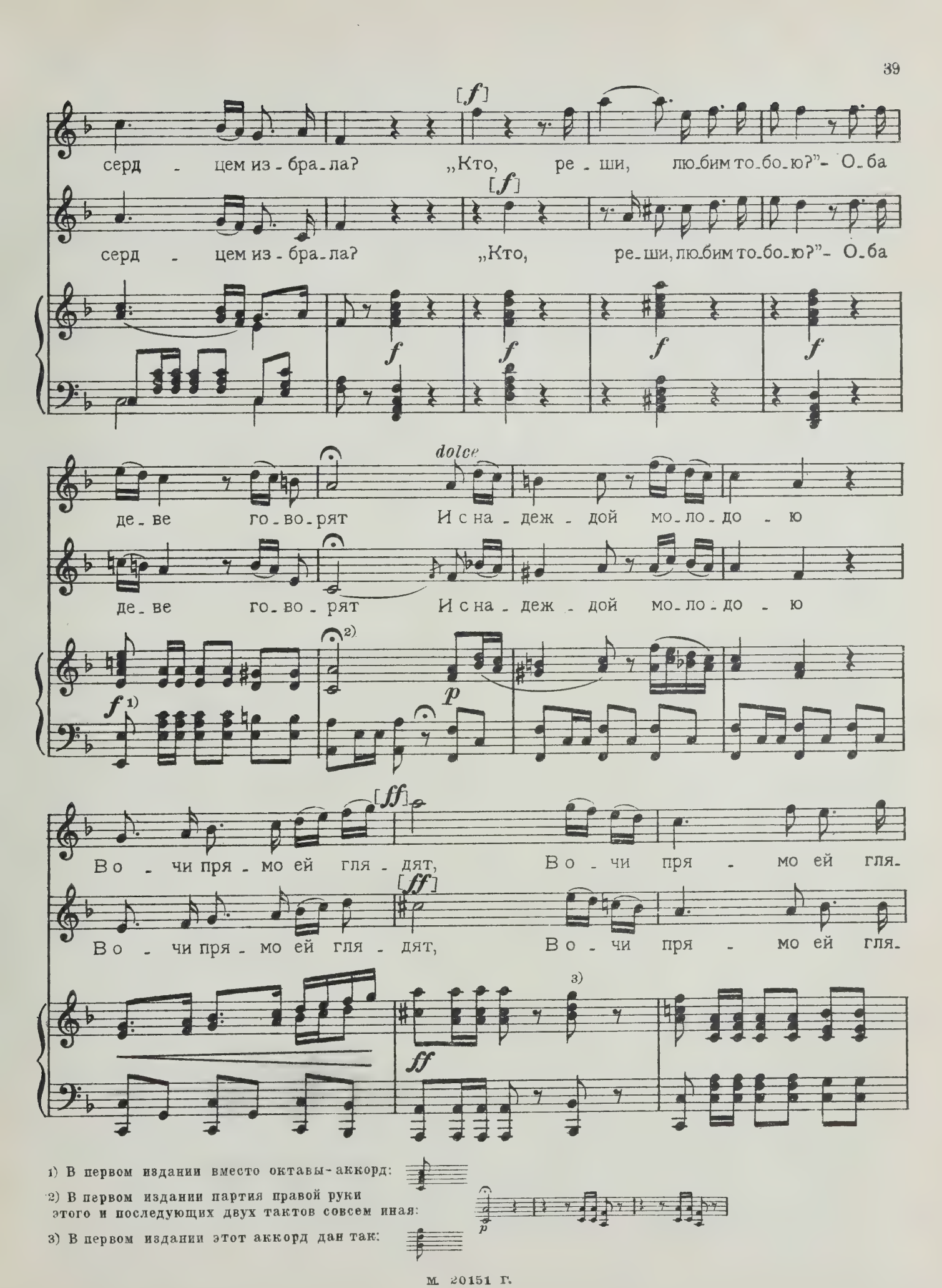
мил, ко - го же, ко - го же Де - ва

p

1) У Пушкина: *Жизни.*

2) В первом издании партия второго голоса этого и двух последующих тактов отличается:





1) В первом издании вместо октавы - аккорд:

2) В первом издании партия правой руки этого и последующих двух тактов совсем иная:

3) В первом издании этот аккорд дан так:

[f]

-дят! И с на-деж-дой мо-ло-до-ю Во-чи

[f] 1)

-дят! И с на-деж-дой мо-ло-до-ю Во-чи

2)

sempre f

1)

пря-мо ей гля-дят!

пря-мо ей гля-дят!

3) 3)

f ff

1) В первом издании второй голос в этом месте и в аналогичном месте пятого от конца такта изложен иначе; соответственно изменён и бас ф-п. сопровождения: он удваивает второй голос:

И с на-де-
Во-чи пря-
И с на-де-
Во-чи пря-

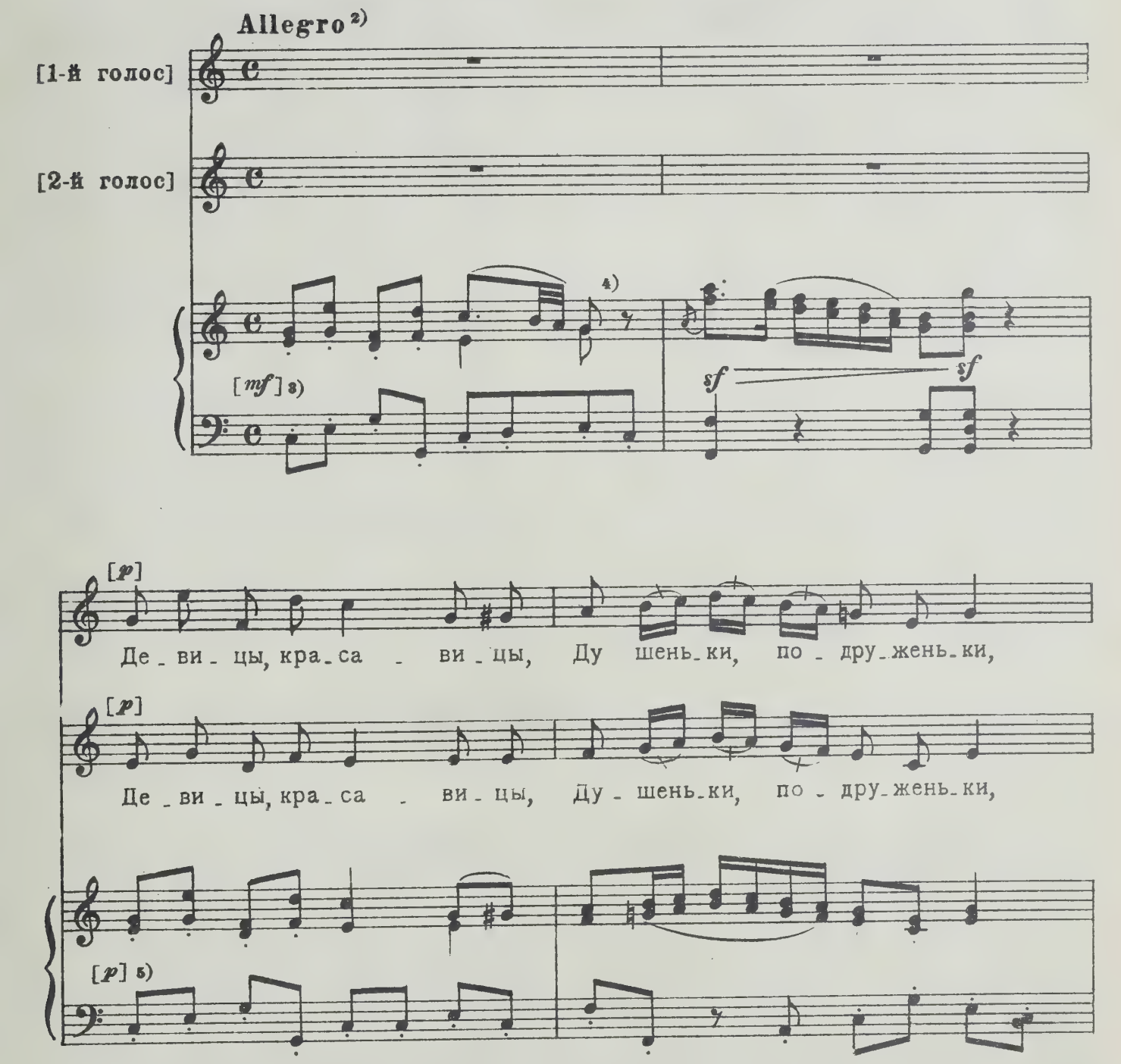
2) В первом издании последняя четверть партии правой руки изложена иначе:

3) В первом издании третья четверть в правой руке такова:

5. Девицы, красавицы [1]

ДУЭТ

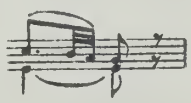
Слова А. ПУШКИНА



1) *Песня девушек* из третьей главы „Евгения Онегина".

2) В авторской партитуре: *Allegro non troppo.*

3) В партитуре здесь помечено: *mf.*

4) В партитуре это место изложено так: 

5) В партитуре здесь обозначено: *p.*

[p]

Раз-ыг-рай-тесь, де-ви-цы, Раз-гу-ляй-тесь, ми-лы-е!

[p]

Раз-ыг-рай-тесь, де-ви-цы, Раз-гу-ляй-тесь, ми-лы-е!

[p] 1)

[pp]

За-тя-ни-те пе-сен-ку, Пе-сен-ку за-вет-ну-ю,

[pp] 2)

За-ма-ни-те мо-лод-ца К хо-ро-во-ду на-ше-му!

1) В авторской партитуре здесь знак *p*.

2) В партитуре в этом такте стоит *pp*.

За-тя-ни-те пе - сен-ку,[1]

За-тя-ни-те пе-сен-ку, За-ма-ни-те мо-лод-ца

За-ма-ни-те мо-лод-ца К хо-ро-во-ду на-ше-му!

К хо-ро-во-ду, К хо-ро-во-ду на-ше-му!

[pp] un poco ral-len-tan-do[2] ten.

Как за-ма-ним мо-лод-ца, Как за-ви-дим из-да-ли,

[pp] ten.

Как за-ма-ним мо-лод-ца, Как за-ви-дим из-да-ли,

[pp][3] [sf][5] [sf][5]

1) Все повторения стихотворного текста в этом дуэте принадлежат Даргомыжскому.

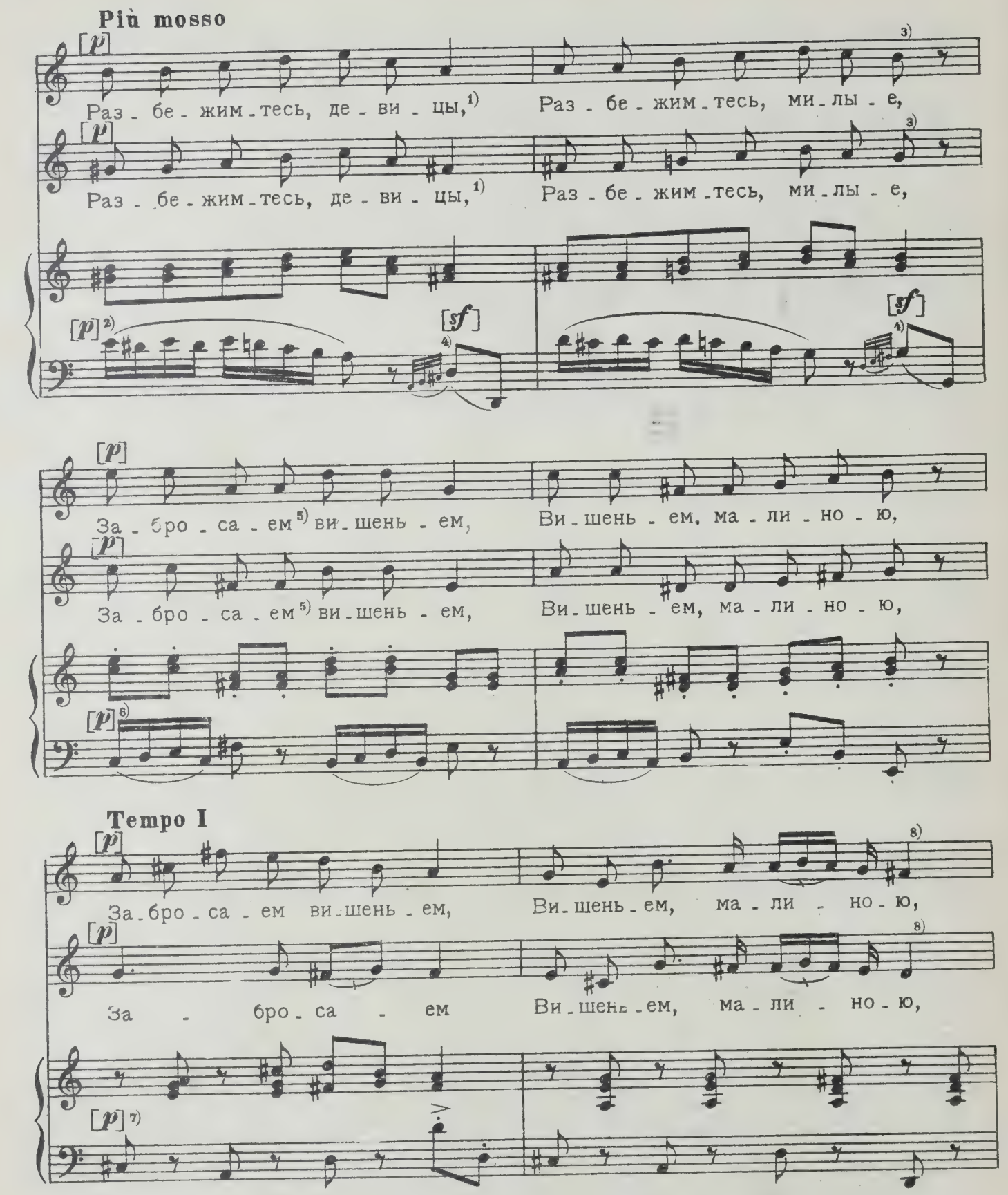
2) В партитуре: *un poco più lento.*

3) В партитуре здесь помечено: *pp.*

4) В партитуре последняя нота - четвертная.

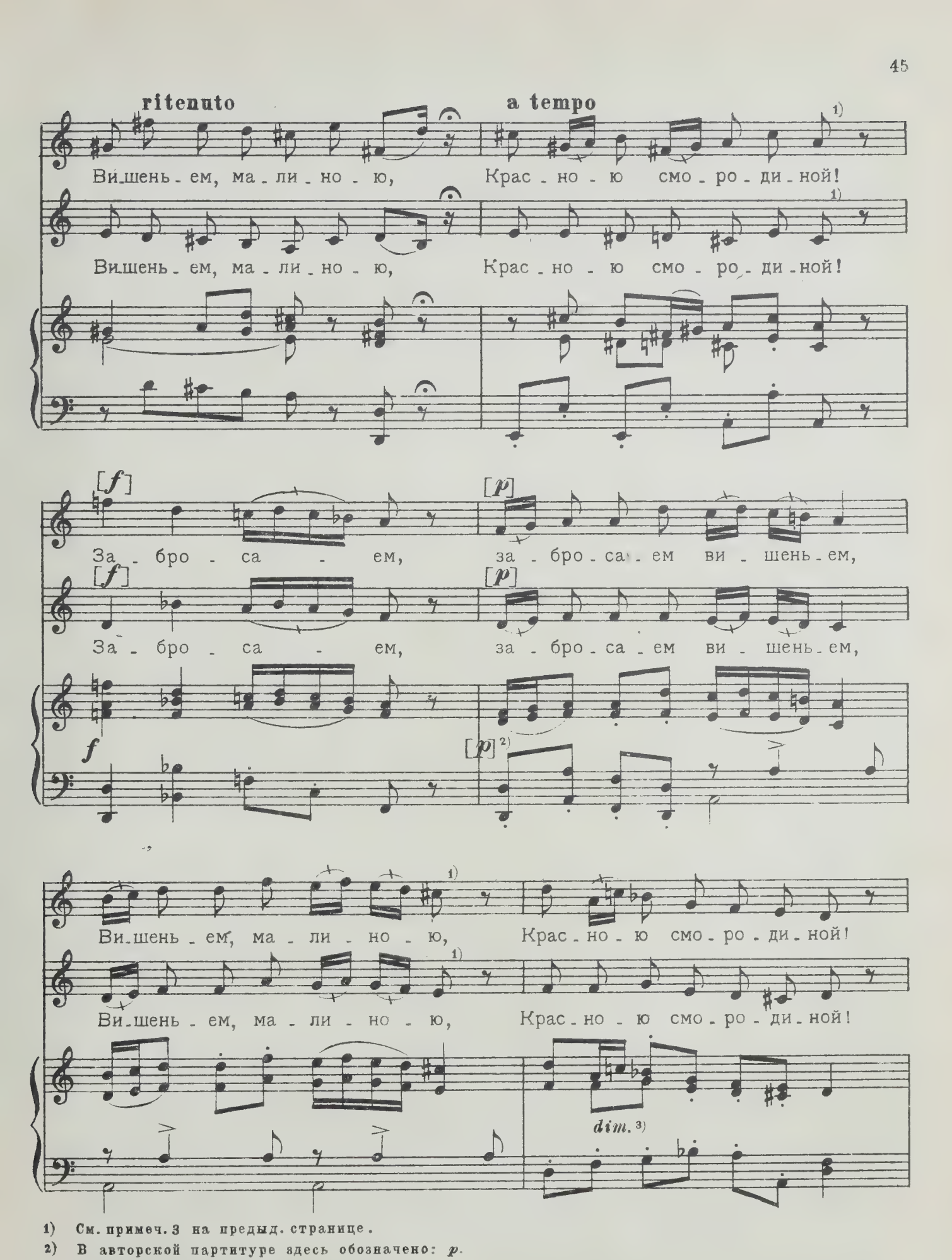
5) В партитуре здесь стоит: *sf.*

М 20151 Г.



1) Стих, вставленный в песню Даргомыжским.
2) В авторской партитуре здесь знак *p*.
3) В партитуре последняя нота - четверть.
4) В партитуре здесь: *sf*.
5) У Пушкина: *Закидаем*.
6) В партитуре здесь: *p e staccato*.
7) В партитуре в этом такте помечено: *p*.
8) В партитуре последняя нота - восьмая.

М. 20151 Г.



1) См. примеч. 3 на предыд. странице.

2) В авторской партитуре здесь обозначено: *p*.

3) В партитуре обозначения *dim.* нет.

un po - co ral - len - tan - - - do a tempo 3)

Не хо - ди под - слу - ши - вать Пе - сен - ки за - вет - ны - е,

Не хо - ди под - слу - ши - вать Пе - сен - ки за - вет - ны - е,

Не хо - ди под - сма - три - вать И - гры на - ши де - вичь - и! 4)

Не хо - ди под - сма - три - вать И - гры на - ши де - вичь - и! 4)

Раз - бе - жим - тесь, де - ви - цы, За - бро - са - ем

Раз - бе - жим - тесь, де - ви - цы, За - бро - са - ем

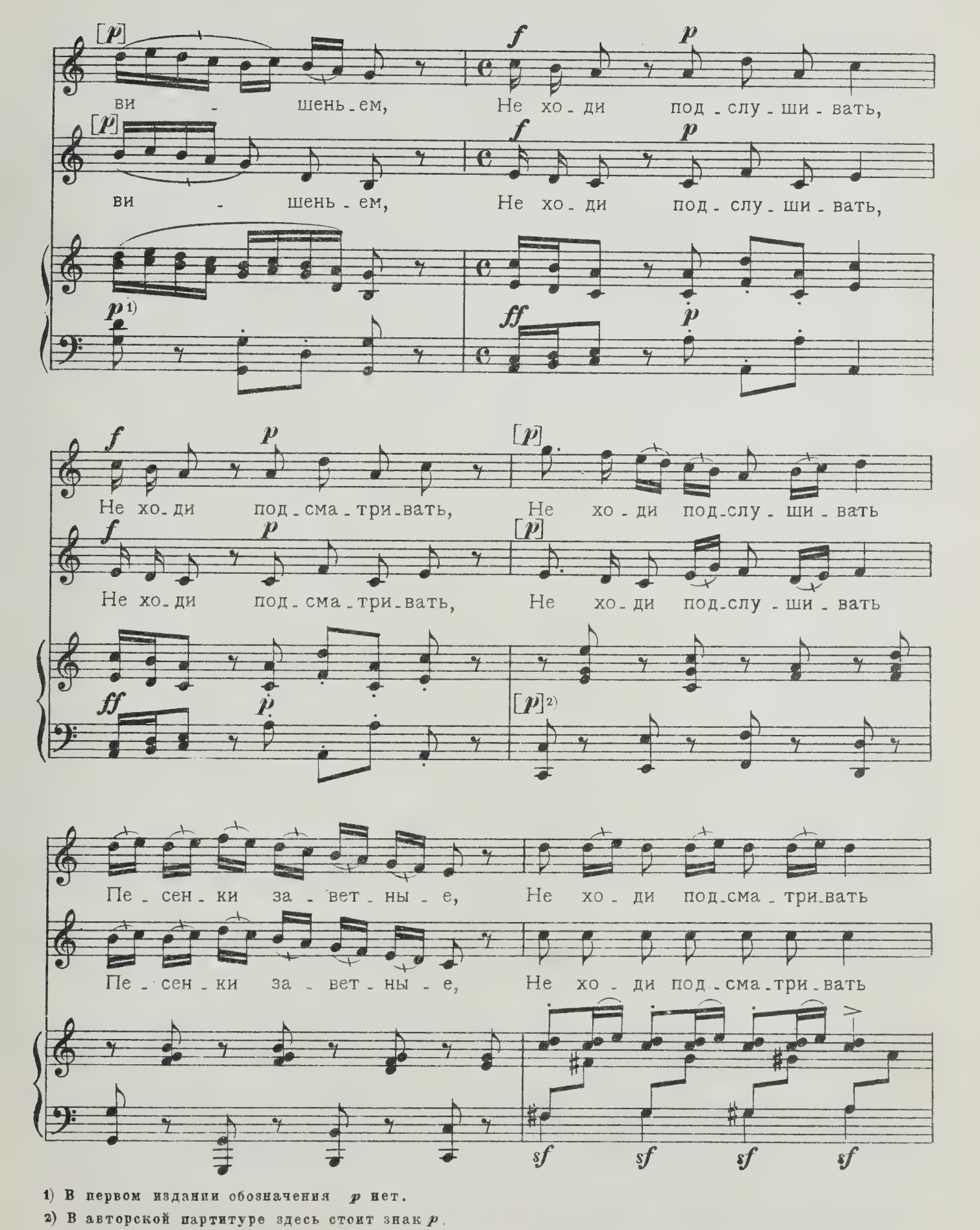
1) В авторской партитуре последняя нота четвертная.

2) В партитуре здесь обозначено: *p*; последняя же четверть в этом и следующем тактах отмечена *sf*.

3) В партитуре *a tempo* находится в начале следующего такта.

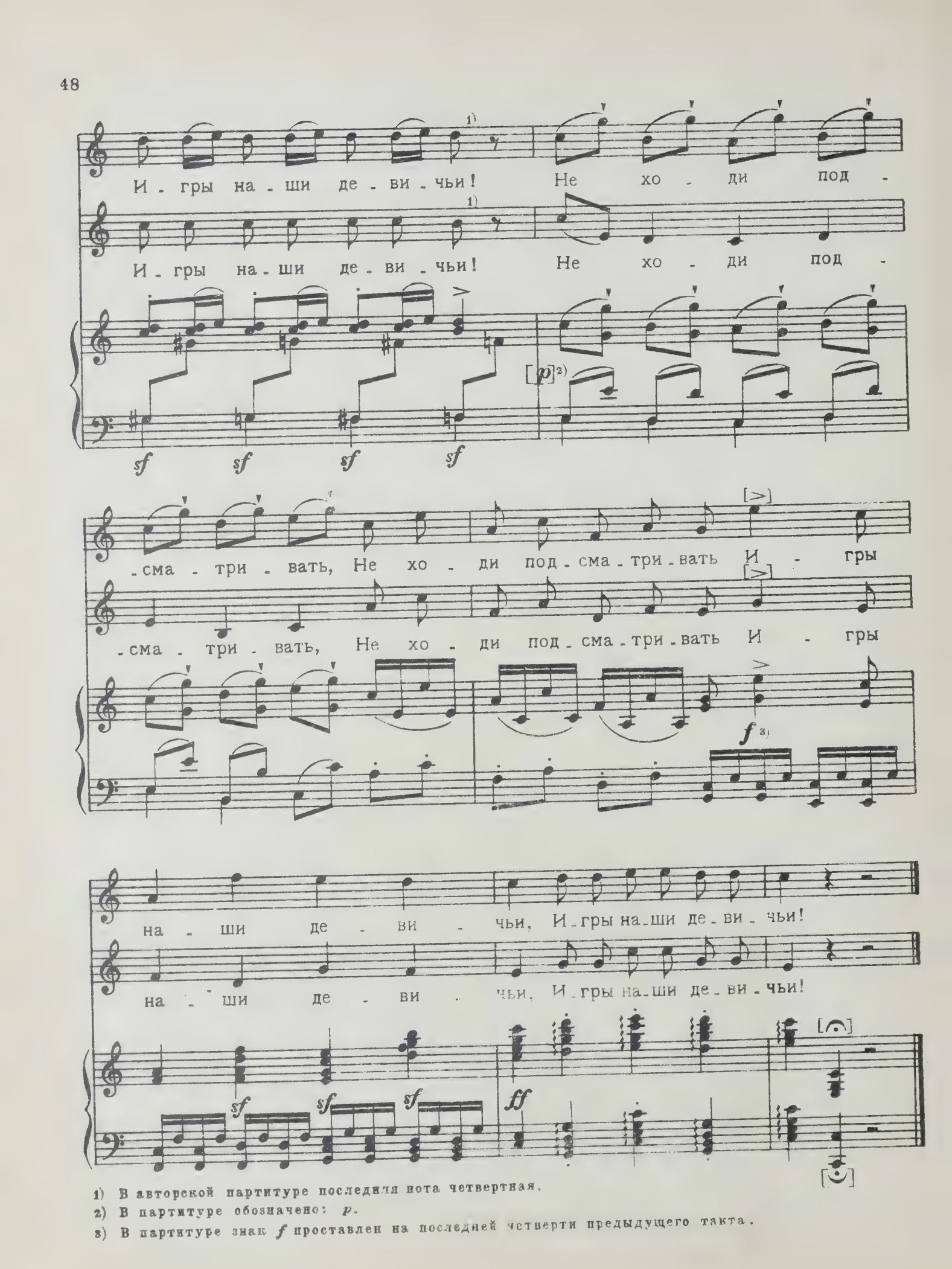
4) На этом заканчивается текст песни.

5) В первом издании знака *p* нет



1) В первом издании обозначения *p* нет.

2) В авторской партитуре здесь стоит знак *p*.



1) В авторской партитуре последняя нота четвертная.

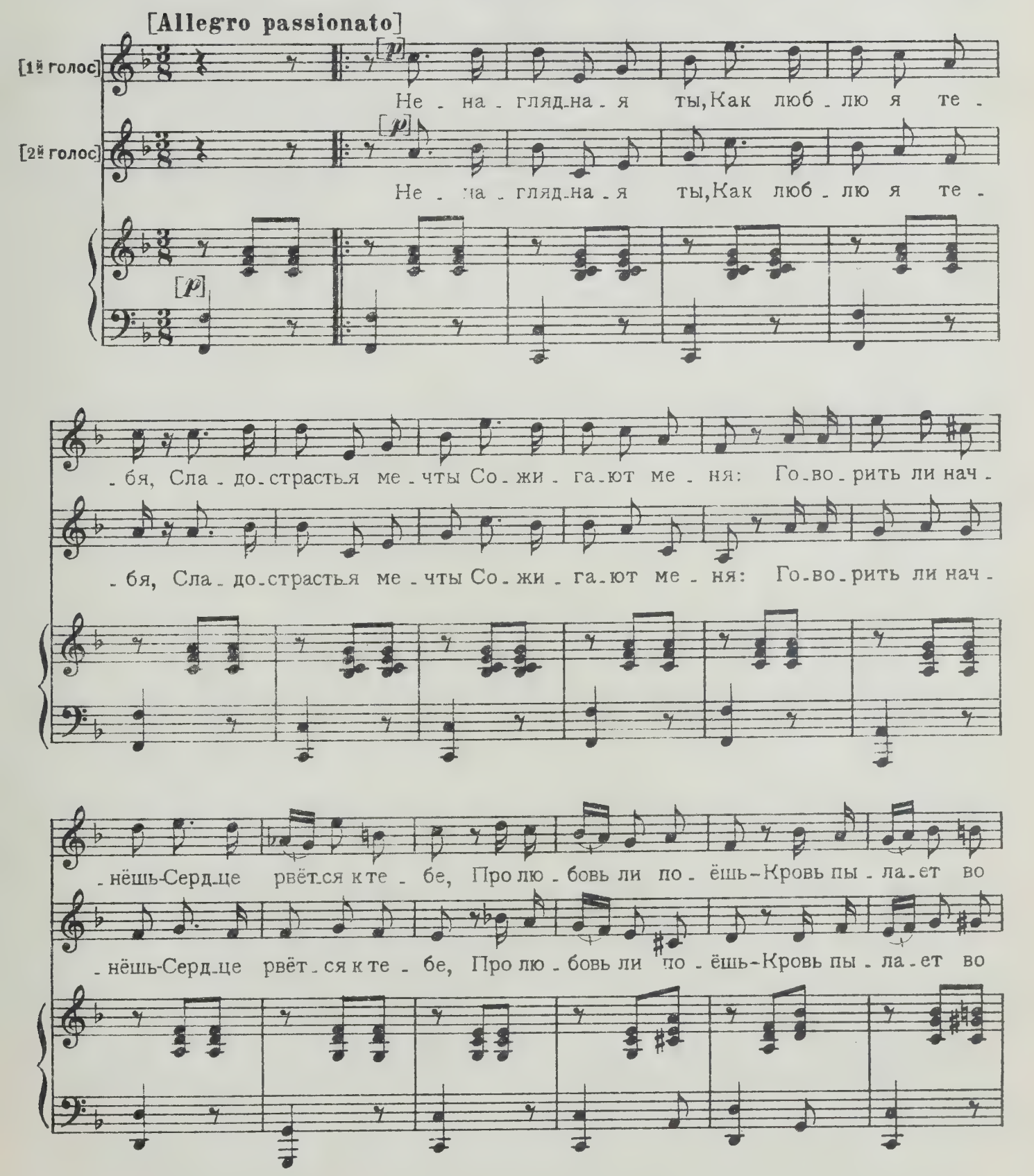
2) В партитуре обозначено: *p*.

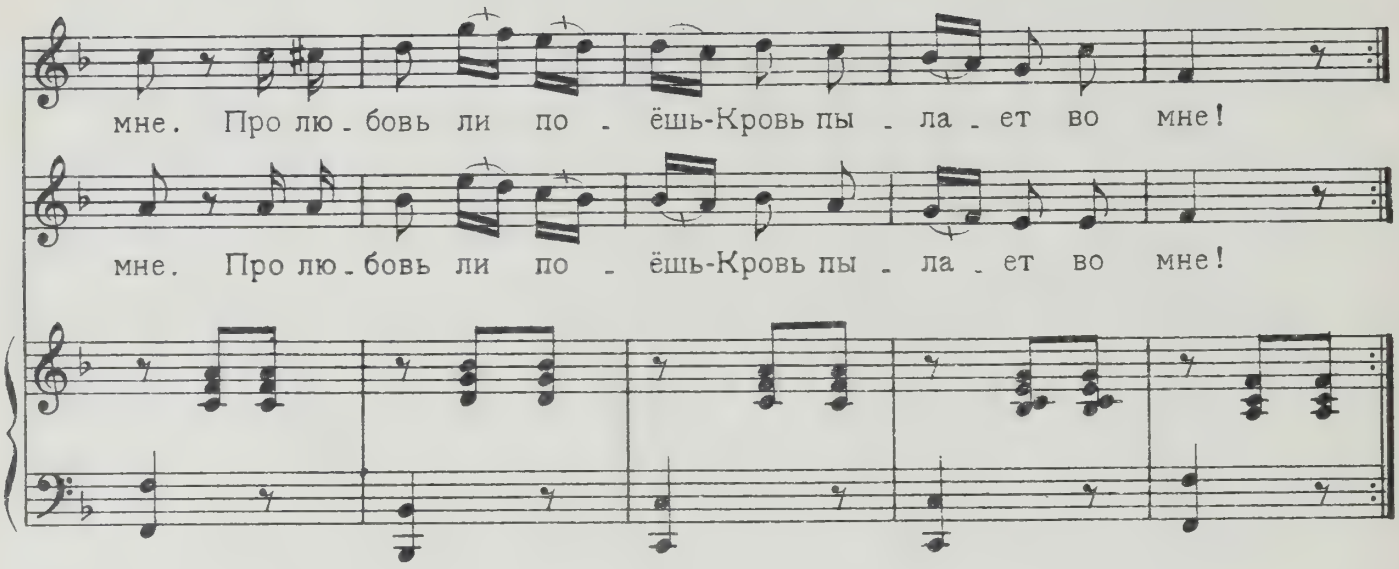
3) В партитуре знак *f* проставлен на последней четверти предыдущего такта.

6. Ненаглядная ты

[ДУЭТ]

[Слова неизвестного автора]





Как люблю я ласкать
Локон дивно-густой,
Гибкий стан обнимать
Сладострастной рукой.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

[Женский вариант текста]

1. Ненаглядный ты мой,
Как люблю я тебя,
Взор пленительный твой
Сожигает меня.

2. Говорить ли начнёшь,
Сердце рвётся к тебе;
Про любовь ли поёшь,
Плакать хочется мне.

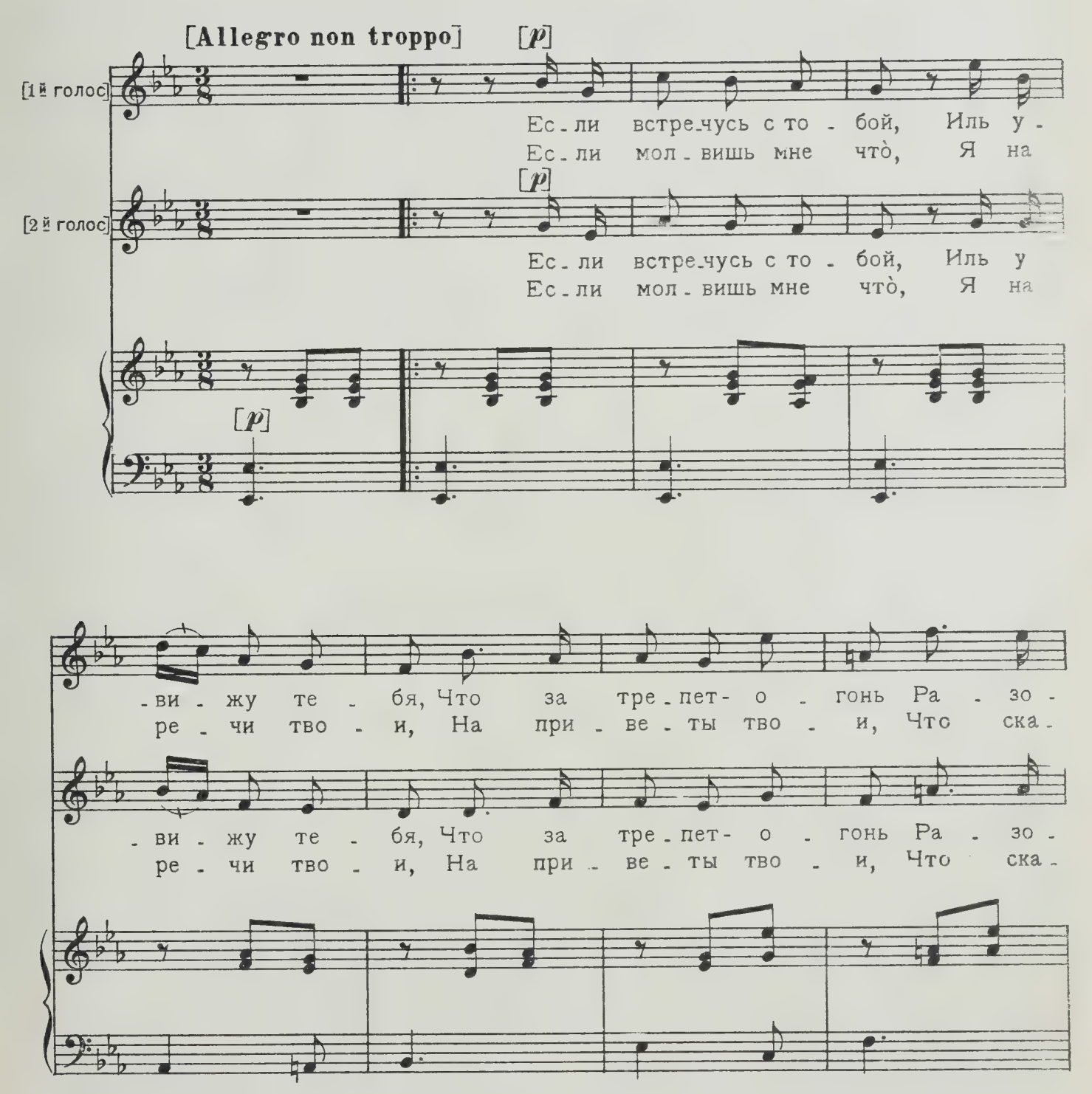
3. Как люблю я ласкать
Кольцы чёрных кудрей,
Грудь твою прижимать
К груди жаркой моей.

4. Я слилась бы с тобой
В поцелуе одном,
Завладела б душой,
Позабыв обо всём.

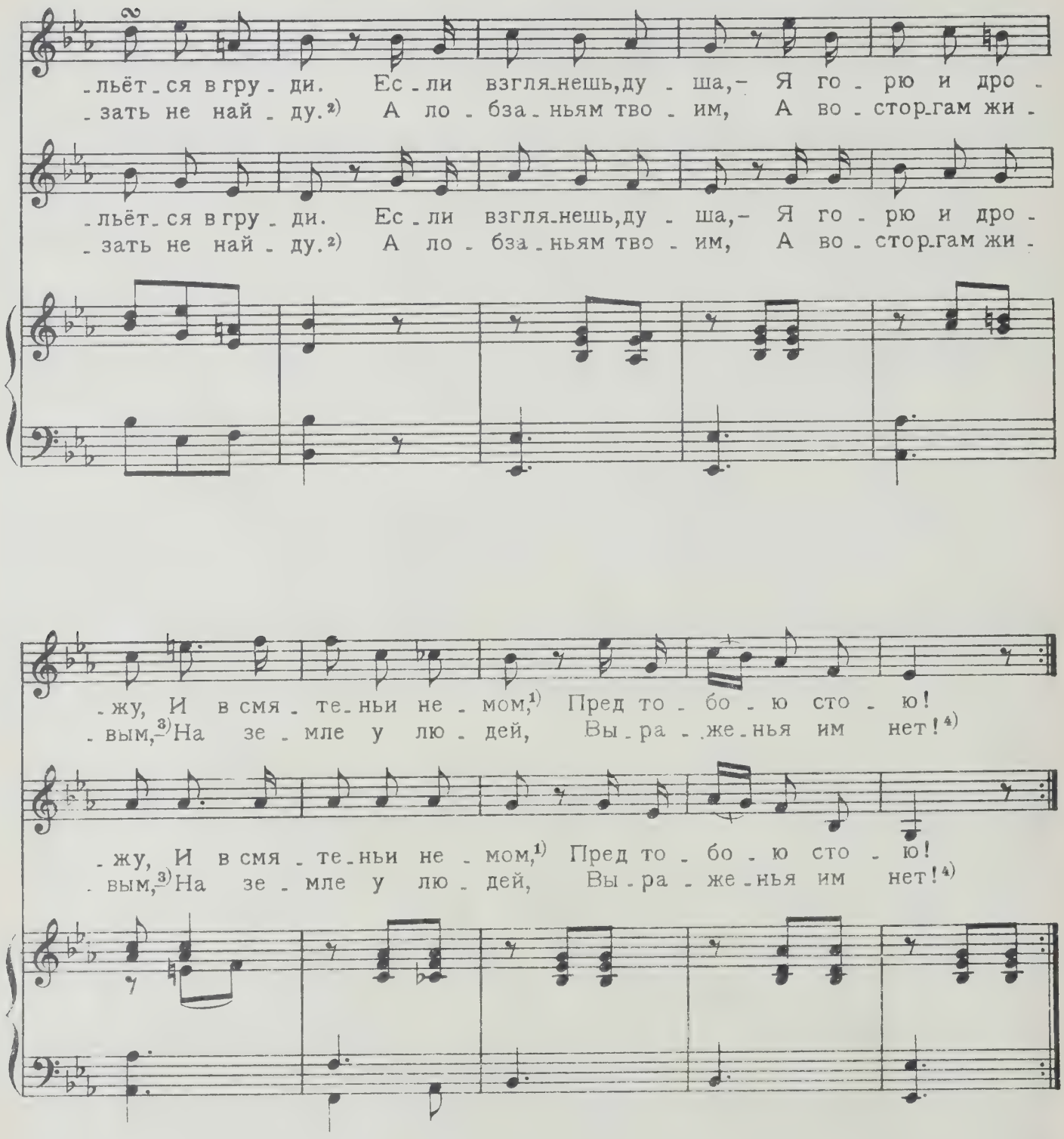
7. Если встречусь с тобой [1]

[ДУЭТ]

[Слова А. КОЛЬЦОВА]



1) У Кольцова стихотворение называется: *Песня*



1) У Кольцова: *И бесчувствен и нем,*

2) У Кольцова: *не сыщу.*

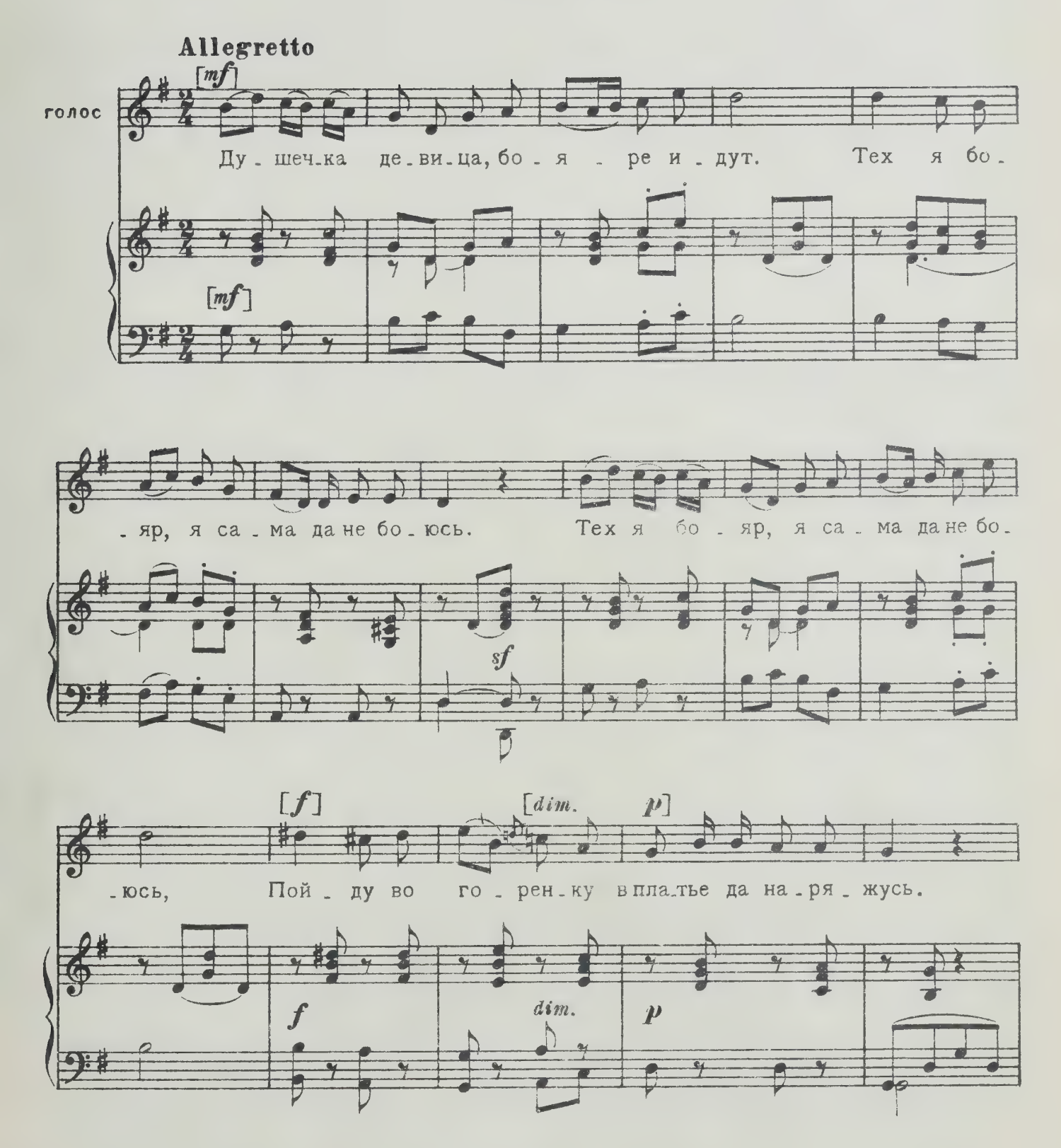
3) У Кольцова: *твоим,-*

4) Даргомыжский опустил последнее четверостишие Кольцова (см. примечания в конце тома).

8. Душечка девица

ПЕСНЯ

Слова крестьянские



[Женский] хор

Ой, лю-шень-ки лю - ли, Пой - ду во го-ren-ку, Ой, лю-шень - ки

sf

лю - ли, В плать-е да на - ря - жусь!

3

3 3 3

f

Соло [Tempo I]

[mf]

Пой - ду во го - ren - ку, в плать - е да на - ря - жусь!

[mf]

Вы - ду на у - ли - цу, всем по - кло - нюсь!

sf

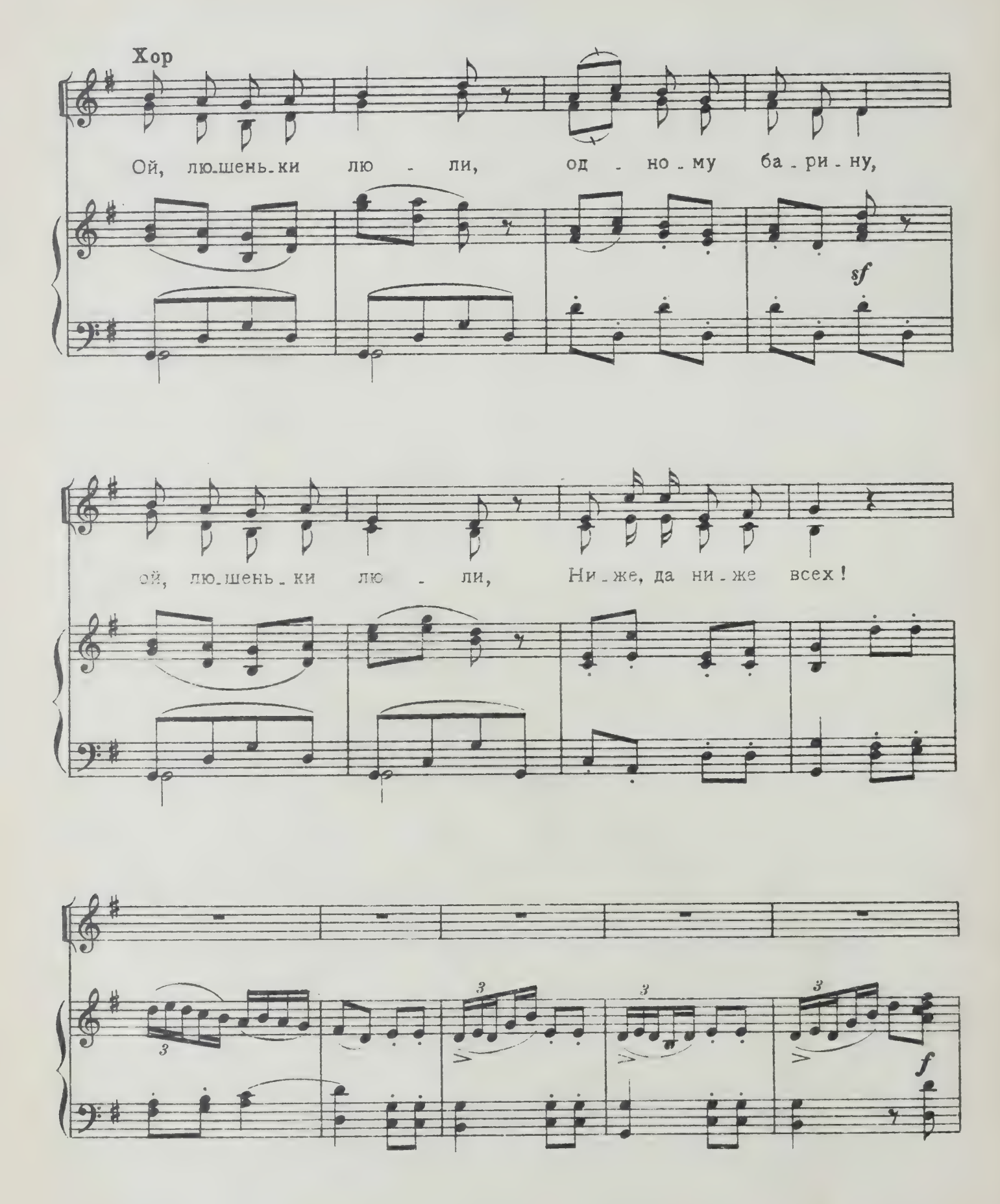
Вы - ду на у - ли - цу, всем по - кло - нюсь!

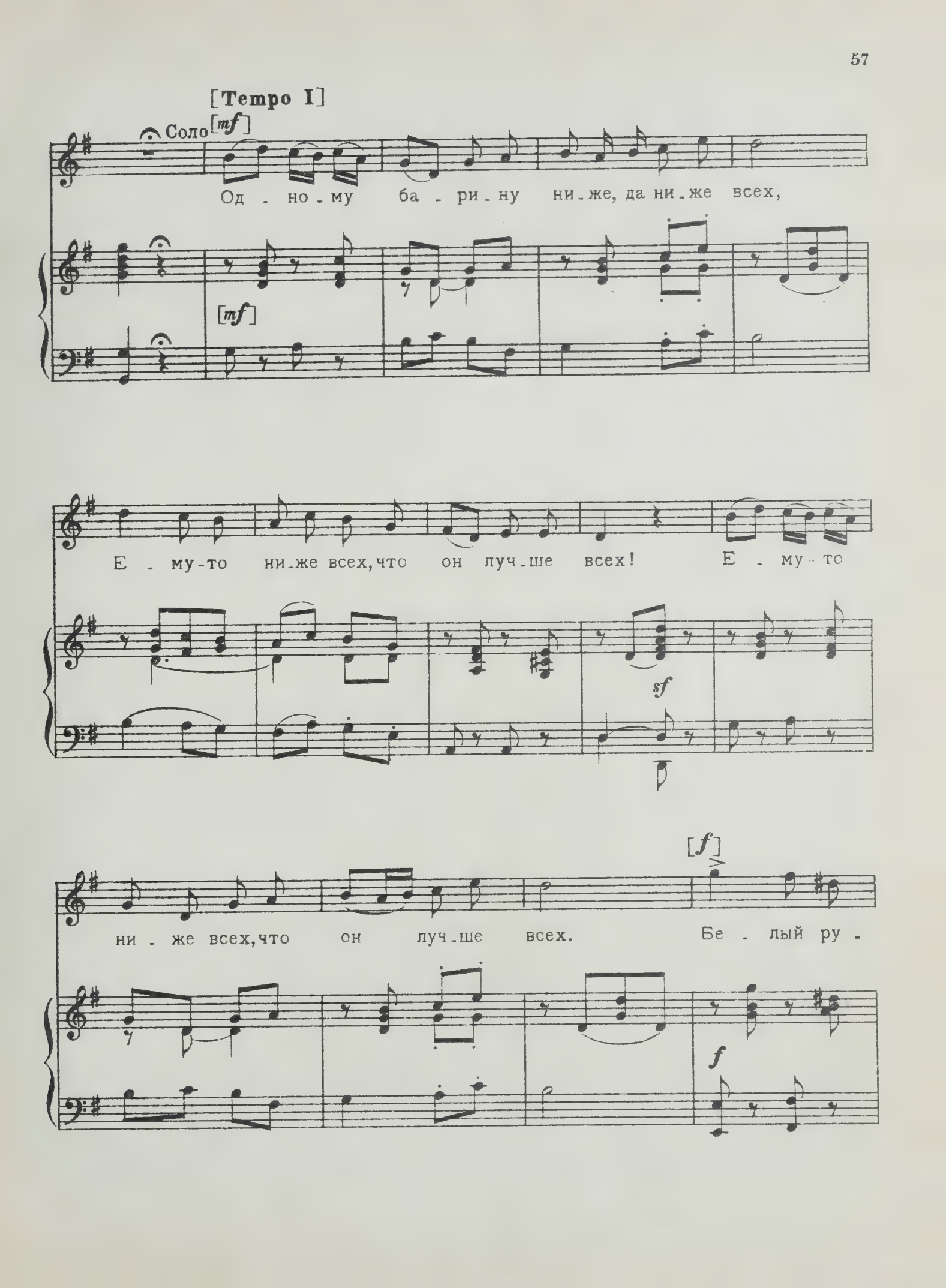
[*f*] *ten.* [*dim.*] [*p*]

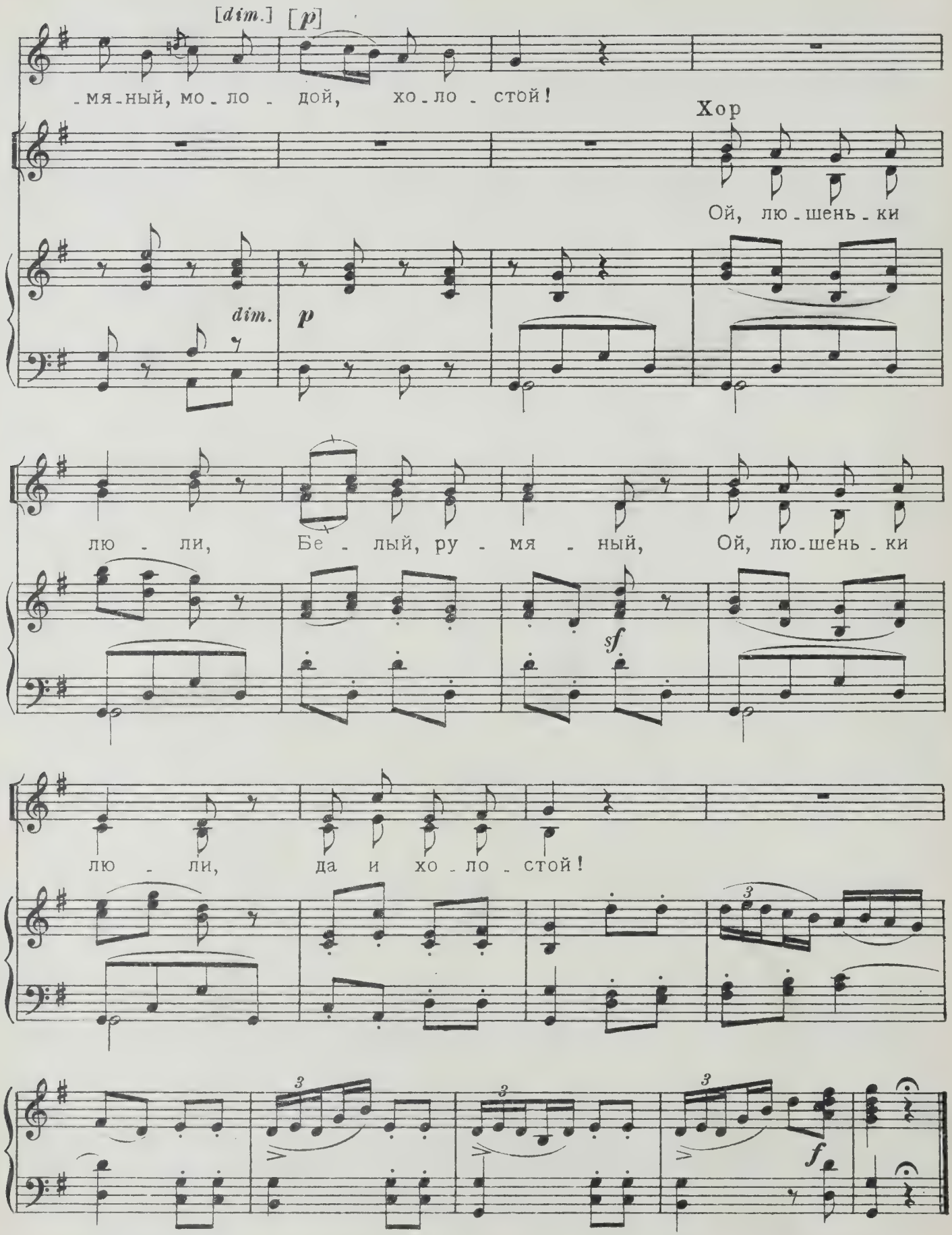
Од - но - му ба - ри - ну[1] ни - же, да ни - же всех.

f *dim.* *p*

1) Здесь и ниже возможна в авторском издании опечатка: не *барину*, а *боярину*.

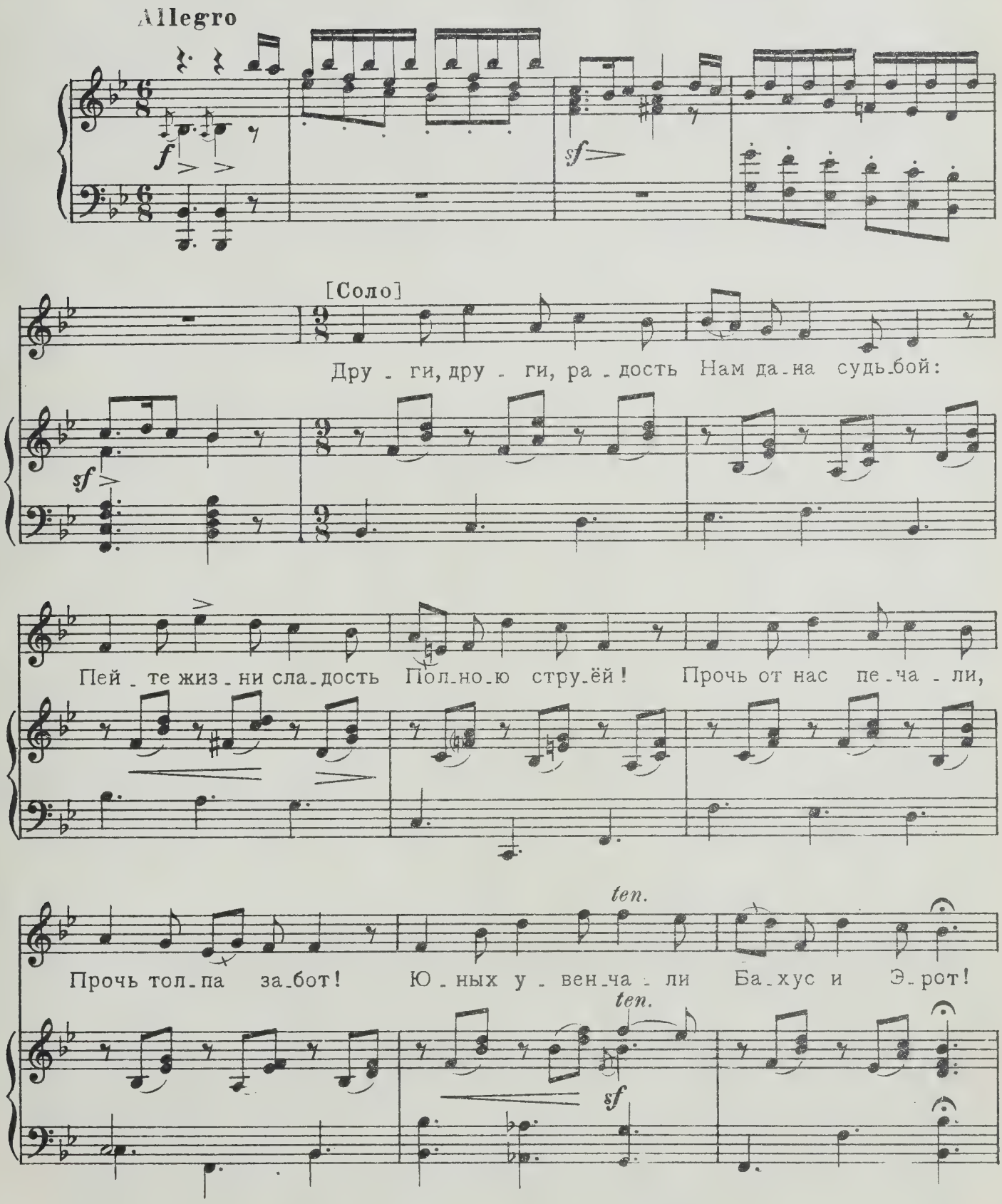

Хор
Ой, лю-шень-ки лю - ли, од - но - му ба - ри - ну,
sf
ой, лю-шень-ки лю - ли, Ни-же, да ни-же всех!
f


[Tempo I]
Соло
[mf]
Од - но - му ба - ри - ну ни - же, да ни - же всех,
[mf]
Е - му-то ни - же всех, что он луч - ше всех! Е - му - то
sf
ни - же всех, что он луч - ше всех. Бе - лый ру -
[f]
f


[dim.] [p]
-мя-ный, мо-ло-дой, хо-ло-стой!
Хор
Ой, лю-шень-ки
dim.
p
лю-ли, Бе-лый, ру-мя-ный, Ой, лю-шень-ки
sf
лю-ли, да и хо-ло-стой!
3
f

9. Застольная песня

Слова А. ДЕЛЬВИГА



Хор

Прочь от нас пе-ча-ли, Прочь толпа за-бот! Ю-ных у-вен-ча-ли

[*f*] un poco ritenuto a tempo

Да, ю-ных у-вен-ча-ли Ба-хус и Э-рот, Ба-хус и Э-рот.[1]

Ба-хус и Э-рот. Да, у-вен-ча-ли нас Ба-хус и Э-рот.[1]

f *ff*

sf *sf*

[1] Текст хоровых эпизодов (первого и второго) повторен Даргомыжским.

Пусть трещат мо-ро-зы, Ветр свис-тит в ок-но: Нам на-пом-нит ро-зы

С Мо-зе-ля ви-но. Нас лю-бовь ле-ле-ет, Нас в мла-ды-е дни,

ten.

Как ви-но[1], со-гре-ет По-це-луй люб-ви![2] **Хор**

Нас лю-бовь ле-ле-ет

sf

1) У Дельвига: *весна*.

2) На этом заканчивается стихотворение Дельвига.

[f]

Да,

Нас в мла-ды-е дни, Как ви-но, со-гре-ет По-це-луй люб-ви!

f

riten.

как ви-но, со-гре-ет нас По-це-луй люб-ви,

a tempo

По-це-луй люб-ви!

Дру-ги, со-гре-ет нас По-це-луй люб-ви!

ff

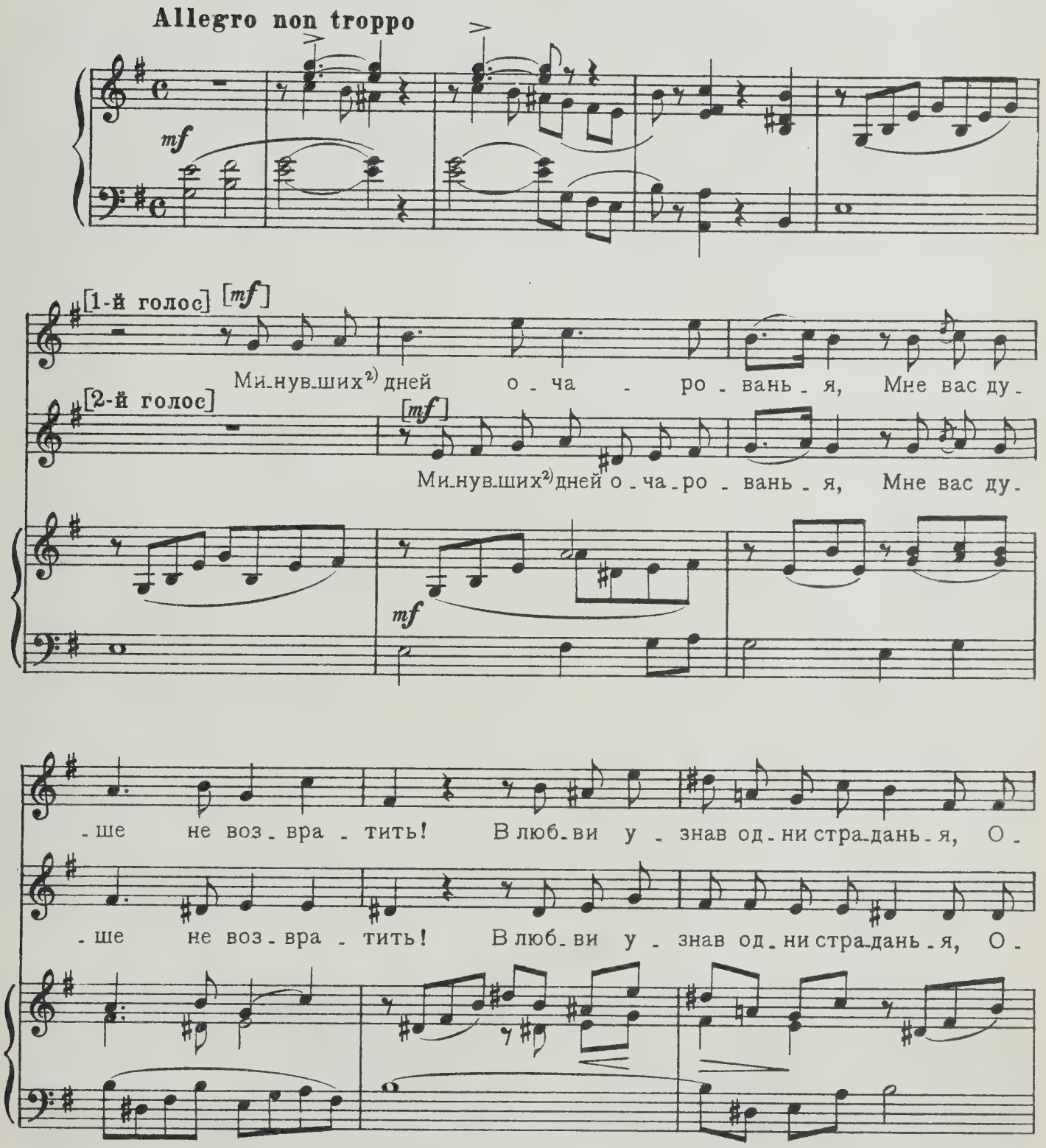
sf

sf

10. Минувших дней очарованья[1]

[ДУЭТ]

Слова А. ДЕЛЬВИГА



1) Стихотворение Дельвига называется: *Разочарование.*

2) У Дельвига: *Протекших.*

[cresc.] [f]

-на у-тра-ти-ла же-лань-я И вновь не про-сит-ся лю-бить! О-

[cresc.] [f]

-на у-тра-ти-ла же-лань-я И вновь не про - сит-ся лю-

cresc. f

[ff]

-на, о-на у-тра-ти-ла же - лань-я, И вновь не про-сит-ся лю-бить, И

[ff]

-бить! О-на у - тра-ти-ла же-лань-я И не про-сит-ся лю-бить, И

ff dim.

ten.

вновь не про-сит-ся лю - бить!

ten.

вновь не про-сит-ся лю - бить!

ten.

sf p cresc.

1) В авторском издании здесь, как и в аналогичном месте на стр. 68, повидимому, опечатка: *sol* вместо *la*

[p]

К ней сны мла-ды-е не за-

[p]

К ней

[p]

-бро-дят. О-пять с на-деж-дой не ми-рят, В стра-нах вол-

сны мла-ды-е не за-бро-дят, С на-деж-дой не ми-рят,

-шеб-ных с ней не хо-дят, Ве-сё-лых пе-сен не за-

В стра-нах волшеб-ных с ней не хо-дят, Ве-сё-лых пе-сен

[f] [p] [ff]

-во - дят И слад-ких слов не го-во-рят! В стра-нах вол-

[f] [ff]

не за-во-дят И слад-ких слов не го-во-рят! В стра-нах вол-

f p ff

[p]

-шеб-ных с ней не хо-дят И слад-ких слов не го - во-

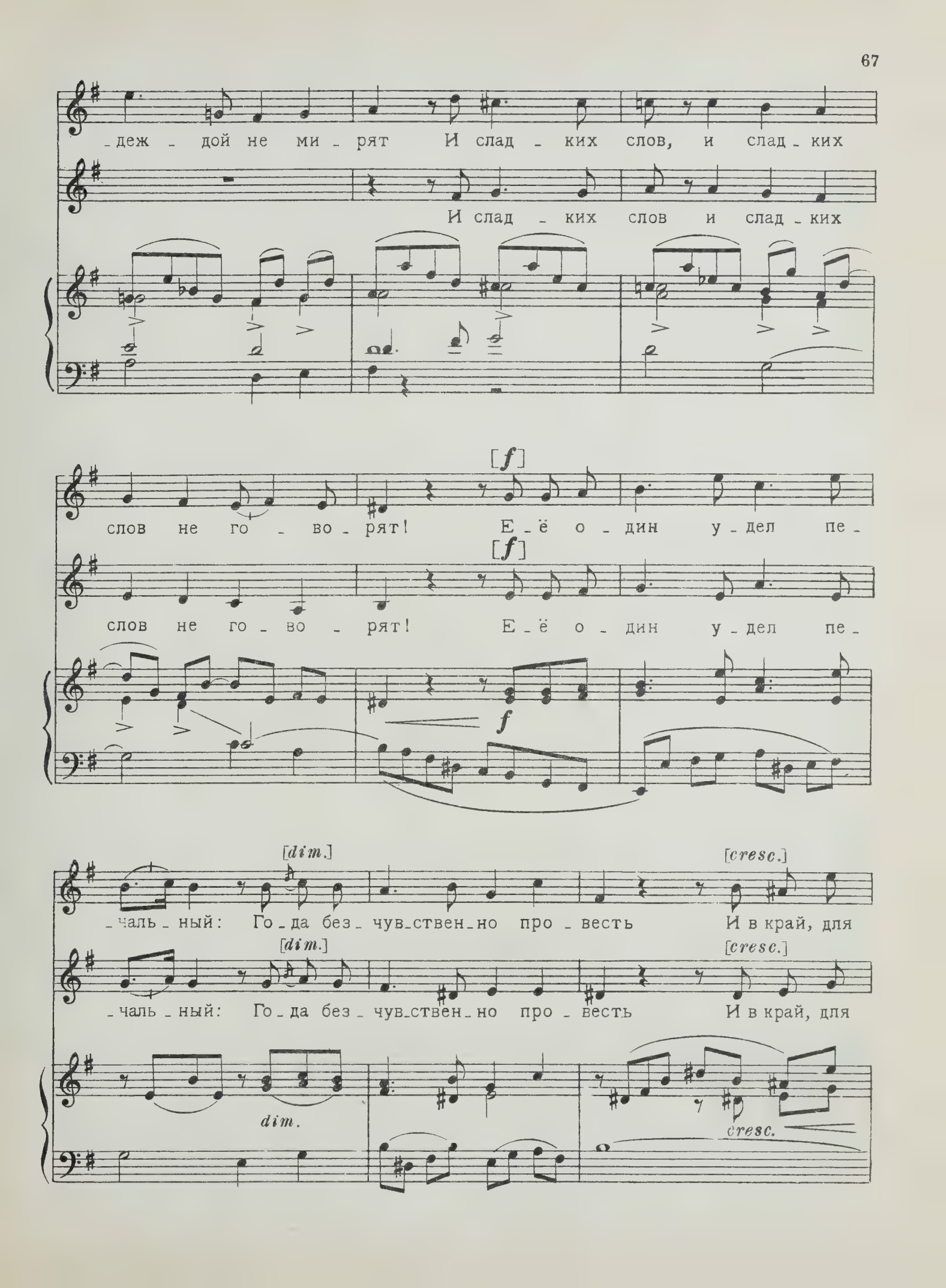
[p]

-шеб-ных с ней не хо-дят И слад-ких слов не го - во-

p

-рят! О-пять с на-

-рят! К ней сны мла-ды - е не за-бро-дят


_деж _ дой не ми _ рят И слад _ ких слов, и слад _ ких
И слад _ ких слов и слад _ ких
[f]
слов не го _ во _ рят! Е _ ё о _ дин у _ дел пе _
[f]
слов не го _ во _ рят! Е _ ё о _ дин у _ дел пе _
f
[dim.]
_ чаль _ ный: Го _ да без _ чув _ ствен _ но про _ весть
[cresc.]
И в край, для
[dim.]
_ чаль _ ный: Го _ да без _ чув _ ствен _ но про _ весть
[cresc.]
И в край, для
dim.
cresc.

[cresc.]

го_рест_ных не даль_ный, Под глас мо_лит_вы по_гре_баль_ной, Од_ни мо_

[cresc.]

го_рест_ных не даль_ный, Под глас мо_лит_вы по_гре_баль_ной, Од_ни мо_

cresc.

[f]

_лит_вы пе_ре_несть! Под глас, под глас мо_лит_вы по_гре_

[f]

_лит_вы пе_ре_несть! Под глас мо_

f

[ff]

[dim.]

_баль_ной, Од_ни мо_лит_вы пе_ре_несть, Од_

[ff]

[dim.]

_лит_вы по_гре_баль_ной, лишь мо_лит_вы пе_ре_несть, Од_

ff

dim.

1) См. примечание на стр 64

[p] ten.

-ни мо-лит-вы пе-ре-несть! Под глас мо-лит-вы по-гре-

[p] ten.

-ни мо-лит-вы пе-ре-несть! Под глас мо-лит-вы по-гре-

ten.

p sf

-баль-ной, Од-ни мо-лит-вы пе-ре-несть, Од-ни мо-

-баль-ной, Од-ни мо-лит-вы пе-ре-несть, Од-ни мо-

[f] ten. [p]

-лит-вы, од-ни мо-лит-вы пе-ре-несть! [1]

[f] ten. [p]

-лит-вы, од-ни мо-лит-вы пе-ре-несть! [1]

ten.

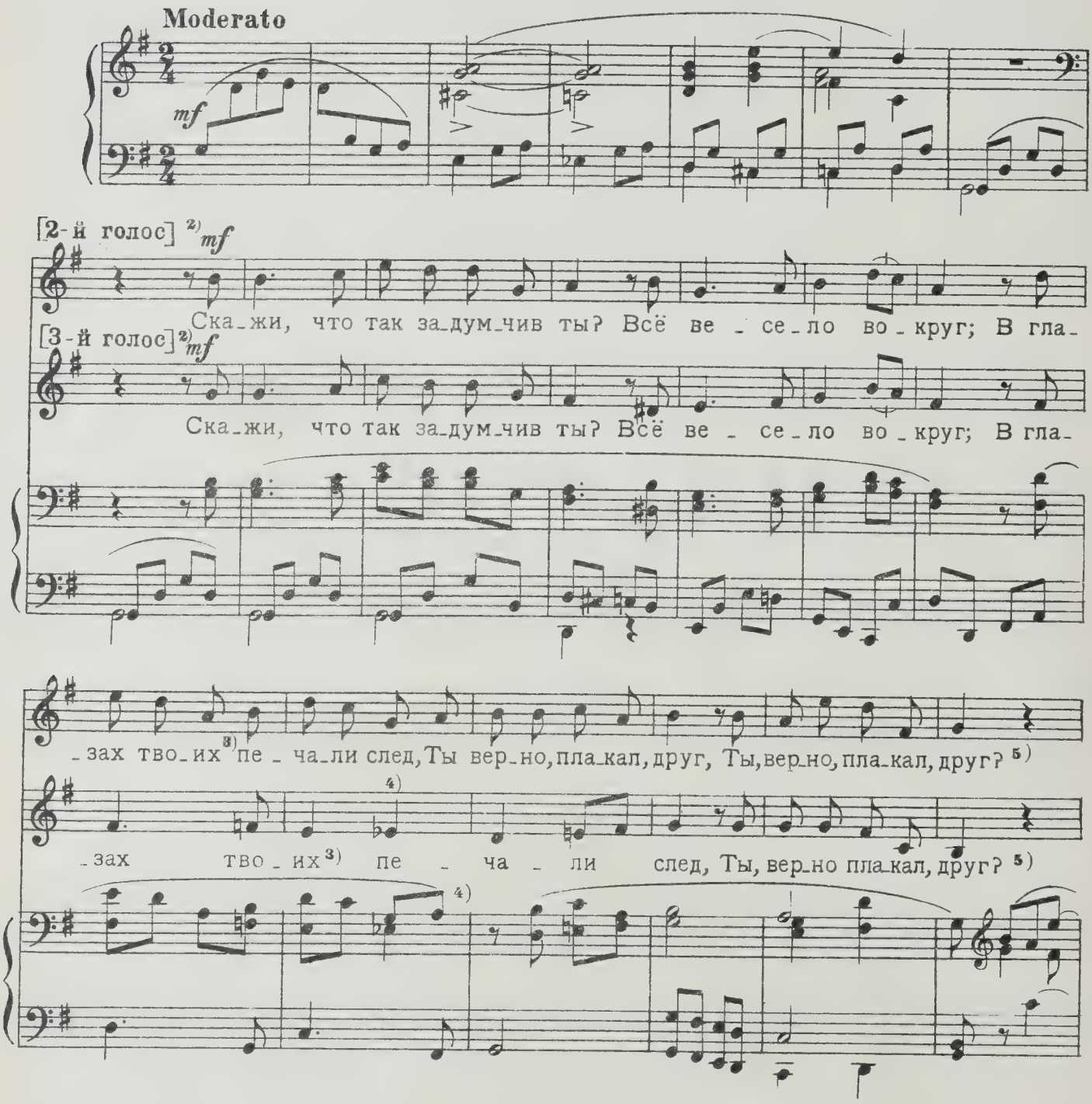
f sf p

1) Все повторения и перемещения слов в этом дуэте принадлежат Даргомыжскому.

11. Скажи, что так задумчив ты [1]

ТРИО

Слова В. ЖУКОВСКОГО [Из Гёте]

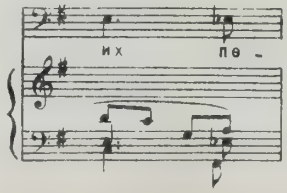


1) У Жуковского стихотворение называется: *Утешение в слезах.*

2) В авторских рукописях обе партии нотированы в басовом ключе, на октаву ниже; над верхней надпись: *барит* [*он*], над нижней: *бас.*

3) У Жуковского: *В твоих глазах.*

4) В ленинградском автографе нижний голос и аккомпанемент изложены иначе:



5) Строка повторена Даргомыжским. Все последующие повторения стихов принадлежат также композитору.

[1-й голос] [1)]

„О чём гру - щу, то в серд - це

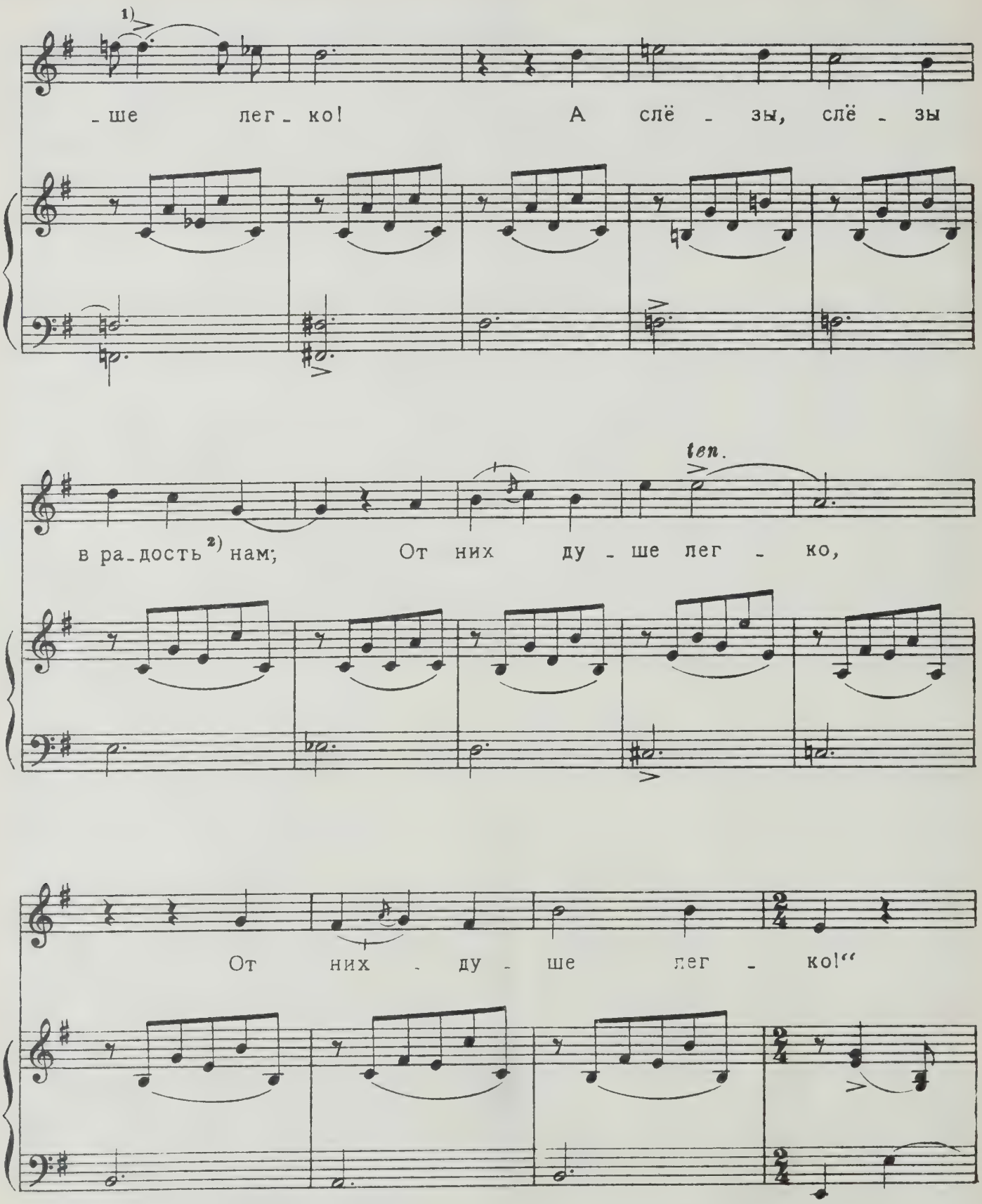
мне За - па - ло глу - бо - ко; А

[p]

слё - зы... слё - зы в ра - дость нам; От них ду -

f *dim.* *p*

1) В рукописях Даргомыжского здесь надпись: *тенор*.



1) См. примечание на стр.22.

2) В ленингр. автографе: *в сладость*.

[2-й голос]

К те_бе ла_ска_ют_ся дру_зья, Их ла_ски не ди_чись;

[3-й голос]

К те_бе ла_ска_ют_ся дру_зья, Их ла_ски не ди_чись;

И что бы ни у_тра_тил ты, У_тра_той по_де_лись, И что бы

И что бы ни у_тра_тил ты, У_тра_той по_де_лись, И что бы

cresc.

[*f*]

ни у_тра_тил ты, У_тра_той по_де_лись!

[*f*]

ни у_тра_тил ты, У_тра_той по_де_лись!

cresc.

f

[1-й голос]

f

„Где[1] вам счастлив-цам то по-нять, Что по-нял я то-ской? О чём?.. но

[2-й голос]

cresc. *f*

К те-бе ла-ска-ют-ся дру-зья, Их ла-ски

[3-й голос]

cresc. *f*

К те-бе ла-ска-ют-ся дру-зья, Их ла-ски

f *cresc.* *ff*

p *ten.*

нет! о-но мо-ё, о-но мо-ё, Хо-тя и не со мной, Но

p

не ди-чись; И что бы ни у-тра-тил ты, У-тра-той по-де-лись; И что бы

p

не ди-чись; И что бы ни у-тра-тил ты, У-тра-той по-де-лись; И что бы

dim. *p*

1) У Жуковского: *Как.*

cresc. *f* *f*

нет, о - но мо - ё, о - но мо - ё, мо - ё хо - тя и не со мной, хо -

ни у - тра - тил ты, И что бы ни у - тра - тил ты, у - тра - той

ни у - тра - тил ты, И что бы ни у - тра - тил ты, у - тра - той

cresc. *f* *f*

- тя и не со мной!"

по - де - лись!

по - де - лись!

p

[2-й голос]

Не у - ны - вай же, о - бо - дрись; Е - щё ты

[3-й голос]

Не у - ны - вай же, о - бо - дрись; Е - щё ты

в цве - те лет; И - щи-най-дёшь; от - важ-ным, друг, Не - сбы - точ - но - го

в цве - те лет; И - щи - най - дёшь; от - важ - ным,

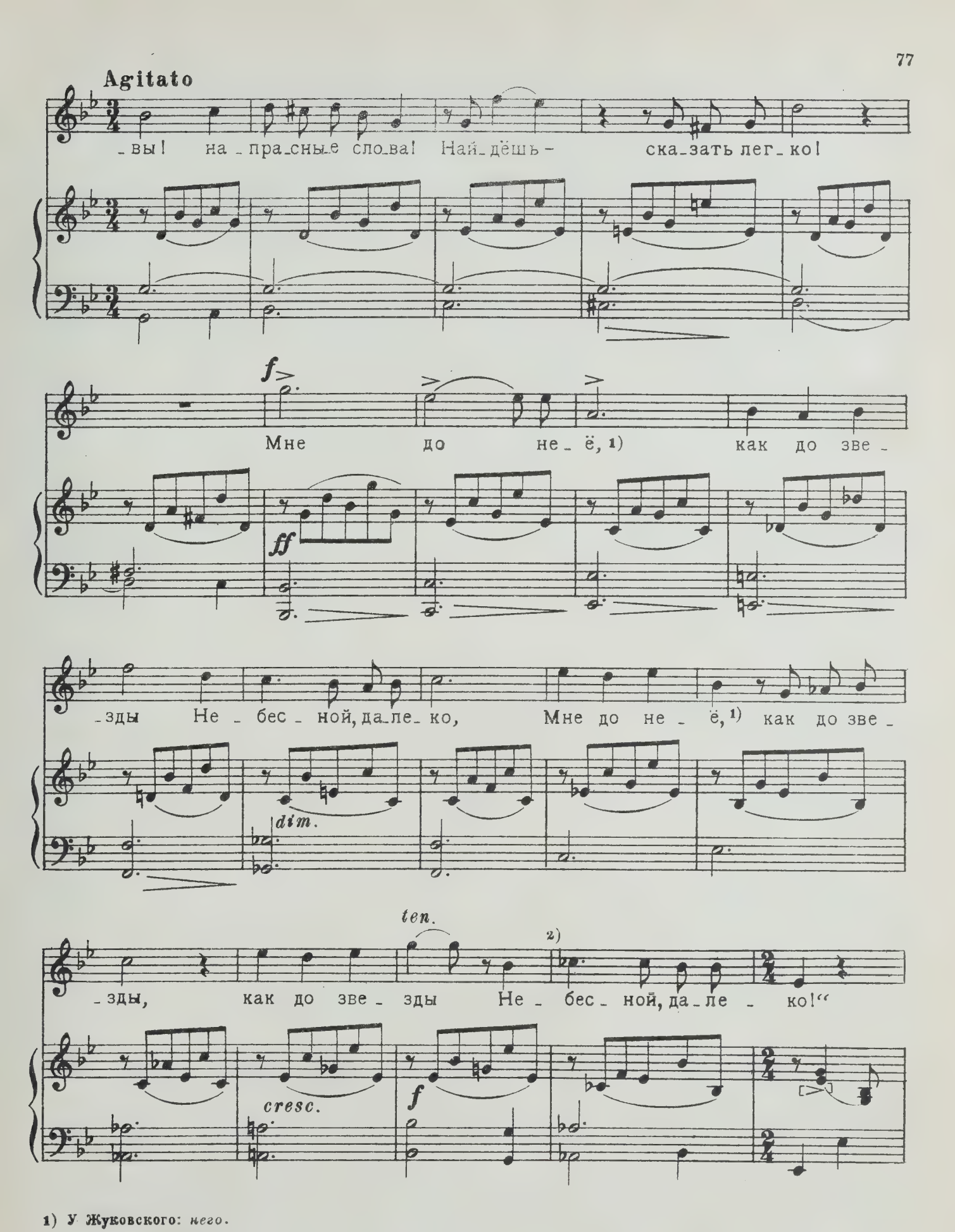
[1-й голос] 2)

нет, Не - сбы - точ - но - го нет! „У -

друг, Не - сбы - точ - но - го нет!

1) См. примечание 4 на стр. 70.

2) См. примечание на стр. 71.



1) У Жуковского: *него*.

2) В автографе: -зды Не-

[2-й голос]

На что ж ис_кать да_лё_ких звёзд? Для не_ба их кра_са:

[3-й голос]

На что ж ис_кать да_лё_ких звёзд? Для не_ба их кра_са;

Лю_буй_ся и_ми в яс_ну ночь, Не мы_сля в не_бе_са; Лю_буй_ся

Лю_буй_ся и_ми в яс_ну ночь, Не мы_сля в не_бе_са; Лю_буй_ся

и_ми в яс_ну ночь, Не мы_сля в не_бе_са.

и_ми в яс_ну ночь, Не мы_сля в не_бе_са.

cresc.

[1-й голос] 1)

f

„Ах! я лю_бу_юсь в яс_ный день; Нет сил и глаз от_весть; А

cresc. *f*

На что ж ис_кать да_лё_ких звёзд?

cresc. *f*

На что ж ис_кать да_лё_ких звёзд?

f [*cresc.* *ff*]

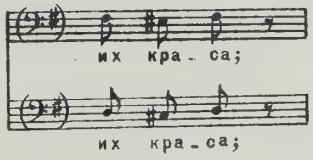
ночь_ю... ночь_ю пла_кать мне, а ночь_ю пла_кать мне, По_

Для не_ба их кра_са; Лю_буй_ся и_ми в яс_ну ночь, Не мы_сля 2)

Для не_ба их кра_са; Лю_буй_ся и_ми в яс_ну ночь, Не мы_сля 2)

1) См. примеч. на стр. 71.

2) В ленинградск. автографе:



-ку-да слё-зы есть; А ночь-ю... ночь - ю пла-кать мне, лишь

в не - бе - са; Лю-буй-ся и-ми в яс-ну ночь, Лю-буй-ся и - ми

в не - бе - са; Лю-буй-ся и-ми в яс-ну ночь, Лю-буй-ся и - ми

p *cresc.*

f

пла-кать мне, По - ку-да слё-зы есть, По - ку-да слё-зы есть.

в яс - ну ночь, Не мы - сля в не - бе - са!

в яс - ну ночь, Не мы - сля в не - бе - са; Лю-буй-ся

f *dim.* *p* *p*

con fuoco

Ах! я лю_бу_юсь в яс_ный день; Нет сил, нет сил и глаз от_

Лю_буй_ся и _ ми в яс _ ну ночь, Не мы_сля в не_бе_

и _ ми в яс _ ну ночь, Не мы _ сля в не _ бе_

f *p*

con fuoco

1)

_весть; А ночь_ю пла_кать мне, лишь пла_кать мне, По_

_са; Лю_буй_ся и _ ми в яс _ ну ночь, Не мы _ сля

_ са; Лю_буй_ся и _ ми в ночь, Не мы _ сля

f *p*

1) В ленинградск. автографе нота *ре* - восьмая.

_ку_да слё_зы есть, По_ку_да, по_ку_да слё_зы

в не_бе_са; Лю_буй_ся и_ми, Не мы_сля в не_бе

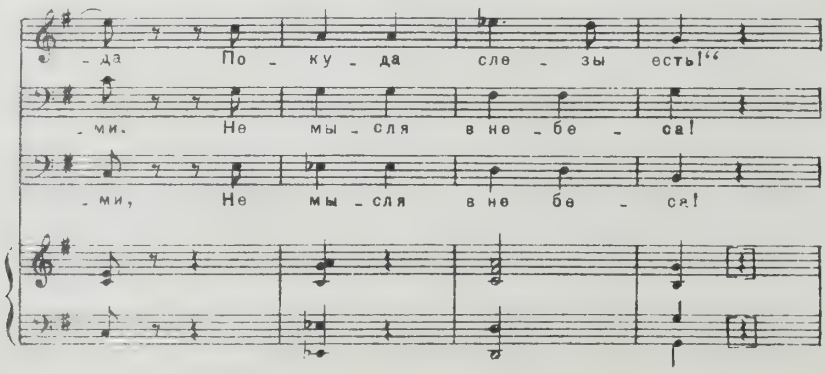
в не_бе_са; Лю_буй_ся и_ми, Не мы_сля в не_бе_

есть!"

_са!

_са!

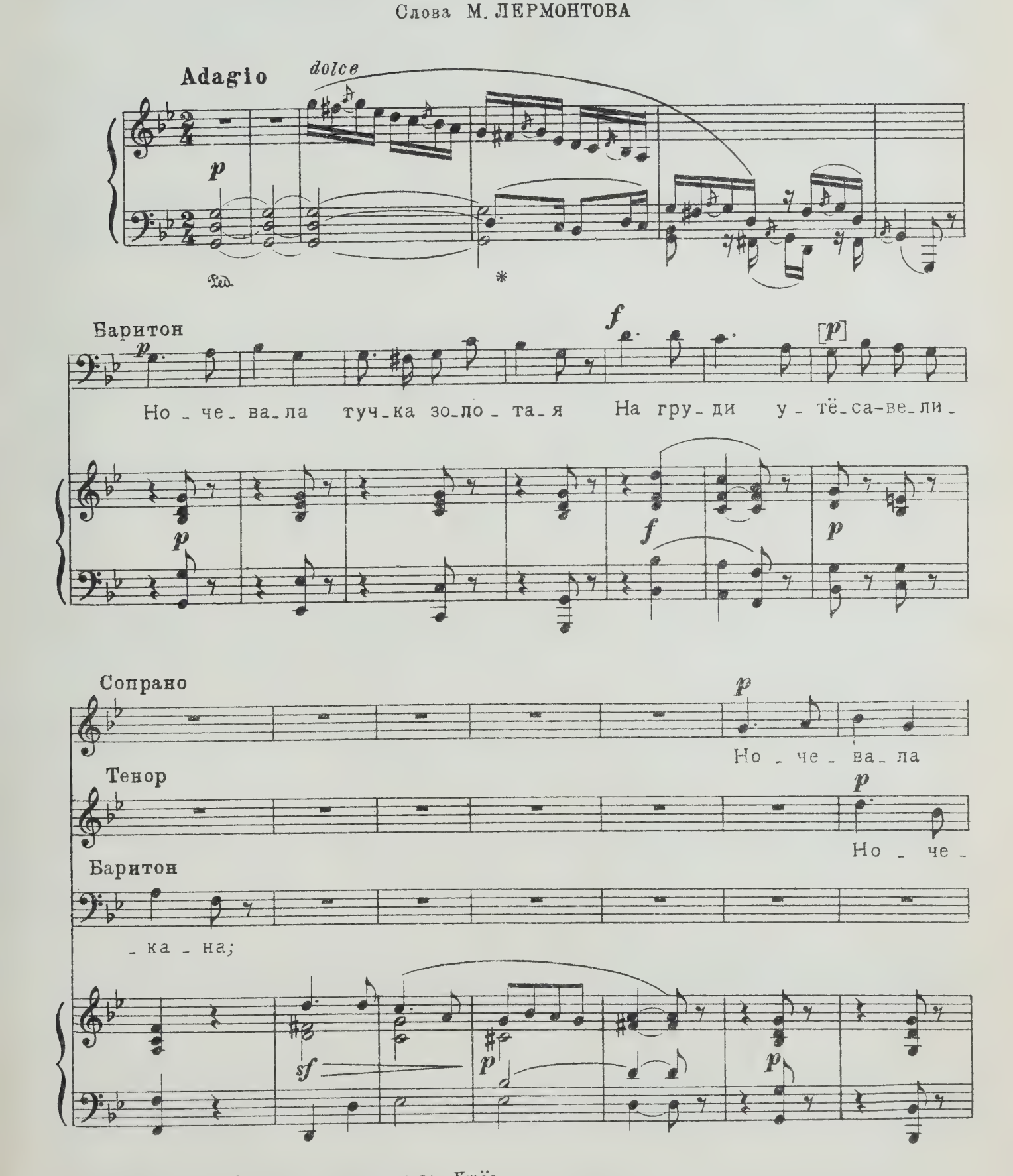
1) В ленинградск. автографе последние четыре такта отличаются (ф.-п. постлюдии совсем нет):



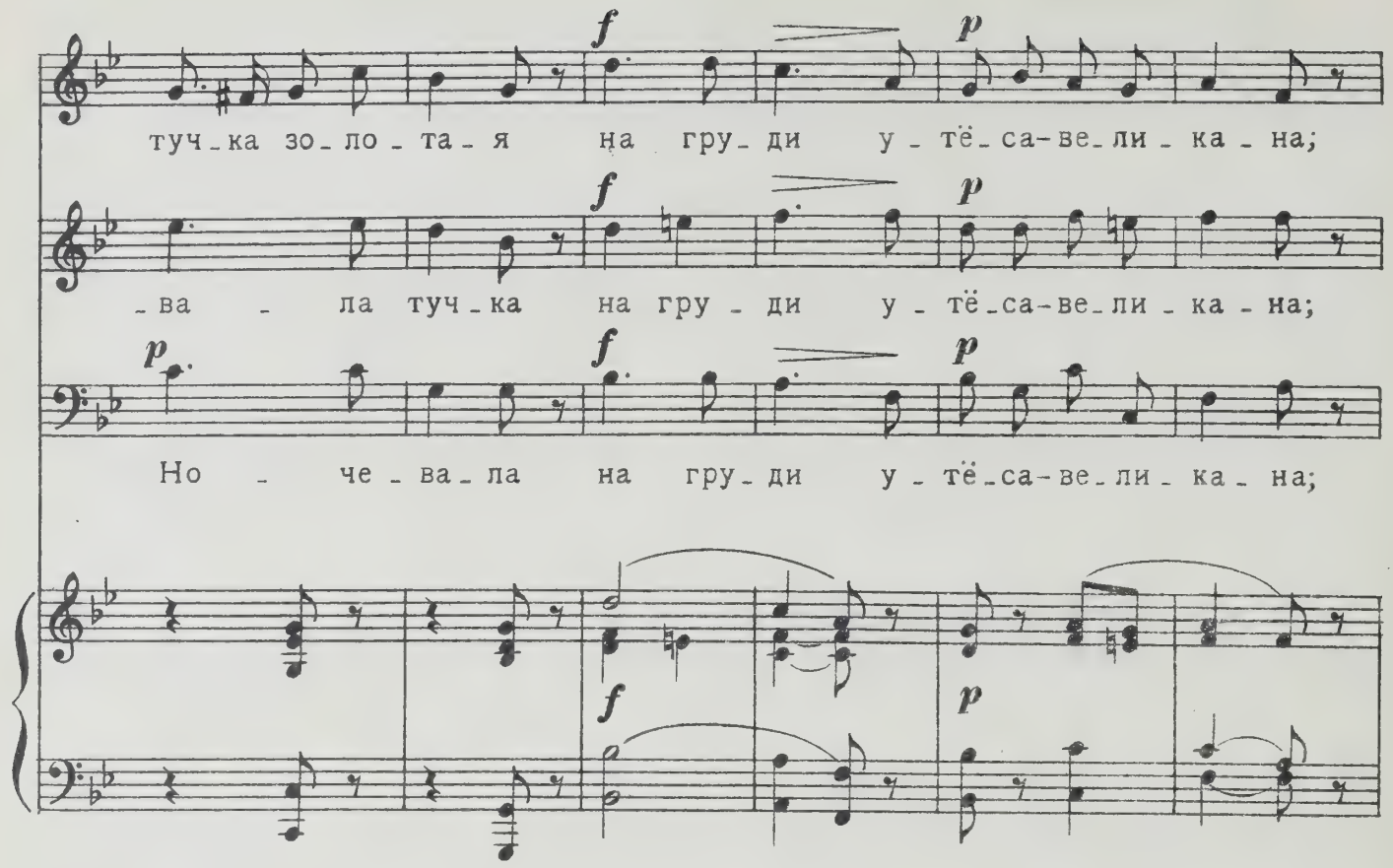
12. Ночевала тучка золотая [1)]

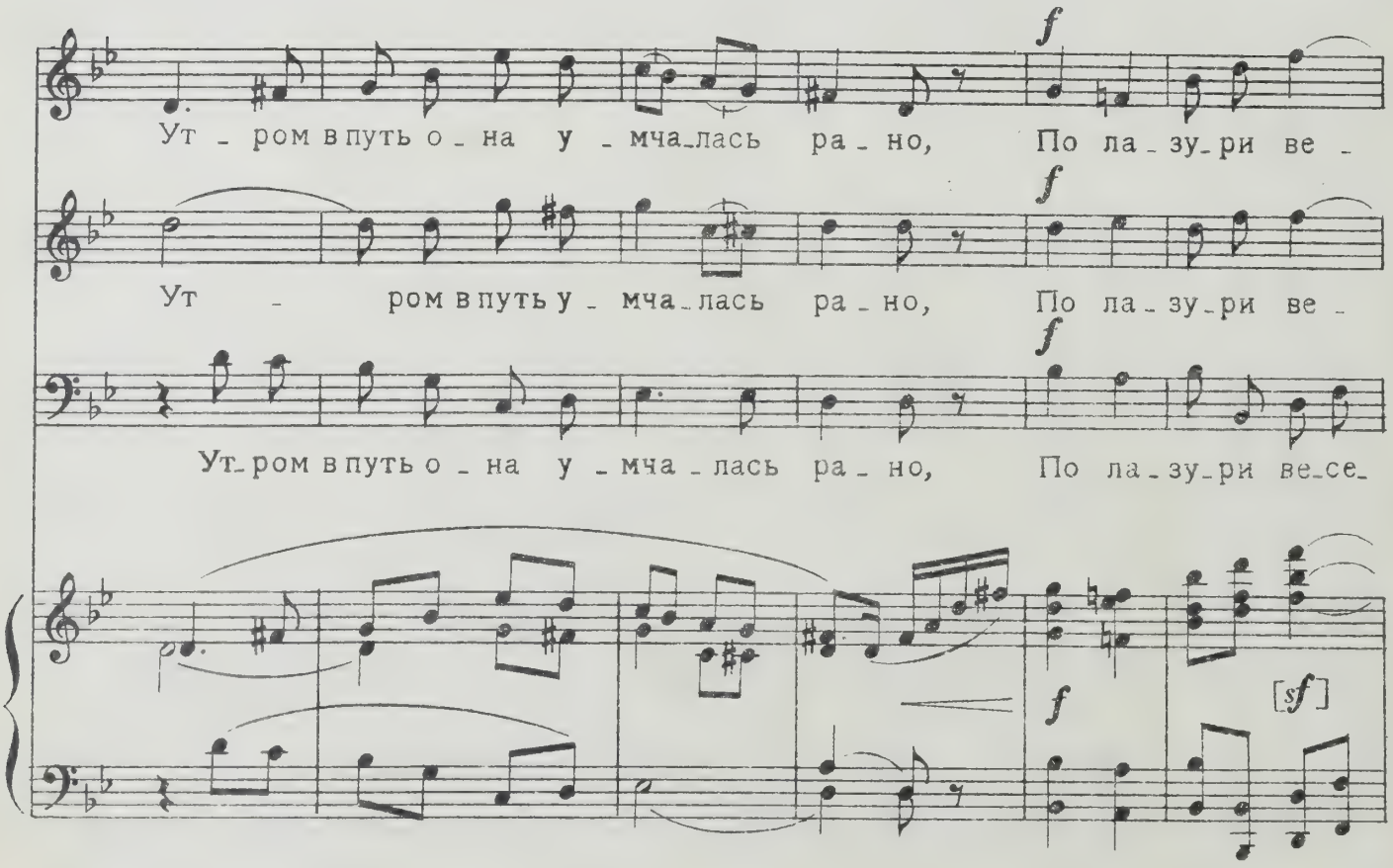
ТРИО

Слова М. ЛЕРМОНТОВА



1) Стихотворение Лермонтова называется: *Утёс.*


f
p
туч-ка зо-ло-та-я на гру-ди у-тё-са-ве-ли-ка-на;
-ва - ла туч-ка на гру-ди у-тё-са-ве-ли-ка-на;
Но - че-ва-ла на гру-ди у-тё-са-ве-ли-ка-на;


f
Ут-ром в путь о-на у-мча-лась ра-но, По ла-зу-ри ве-
Ут - ром в путь у-мча-лась ра-но, По ла-зу-ри ве-
Ут-ром в путь о-на у-мча-лась ра-но, По ла-зу-ри ве-се-
[sf]

[dim.]

_ се_ло иг_ра_я, По ла_зу_ри ве_се_ло иг_ра_ _

[dim.]

_ се_ло иг_ра_я, По ла_зу_ри ве_се_ло иг_ра_ _

[dim.]

_ло иг_ра_я, По ла_зу_ри ве_се_ло иг_ра_ _

dim. p pp

_я!

_я!

_я!

Но о_стал_ся влаж_ный след в мор_щи_не Ста_ро_го у_

Но о_стал_ся влаж_ный след в мор_щи_не Ста_ро_го у_

О_стал_ся след в мор_щи_не Ста_ро_го у_

mf

_тё_са. О_ди_но_ко Он сто_

_тё_са. О_ди_но_ко Он сто_

_тё_са. О_ди_но_ко Он сто_ит, сто_

p

-ит; За - ду - мал - ся, за - ду - мал - ся глу - бо - ко, И

-ит; За - ду - мал - ся, за - ду - мал - ся глу - бо - ко, И

-ит; За - ду - мал - ся, за - ду - мал - ся глу - бо - ко, И

f *sf* *f*

[*p*]

ти - хонь - ко пла - чет он, ти - хонь - ко пла - чет он,

[*p*]

ти - хонь - ко пла - чет он, ти - хонь - ко пла - чет он,

[*p*]

ти - хонь - ко пла - чет он, ти - хонь - ко пла - чет он,

p

[pp]

ти_хонь_ко пла_чет он в пу_сты - -

[pp]

ти_хонь_ко пла_чет он в пу_сты - -

[pp]

ти_хонь_ко пла_чет он, да пла_чет он в пу_сты - -

pp

_не!.. 1)

_не!.. 1)

_не!.. 1)

dolce

Ped.

*

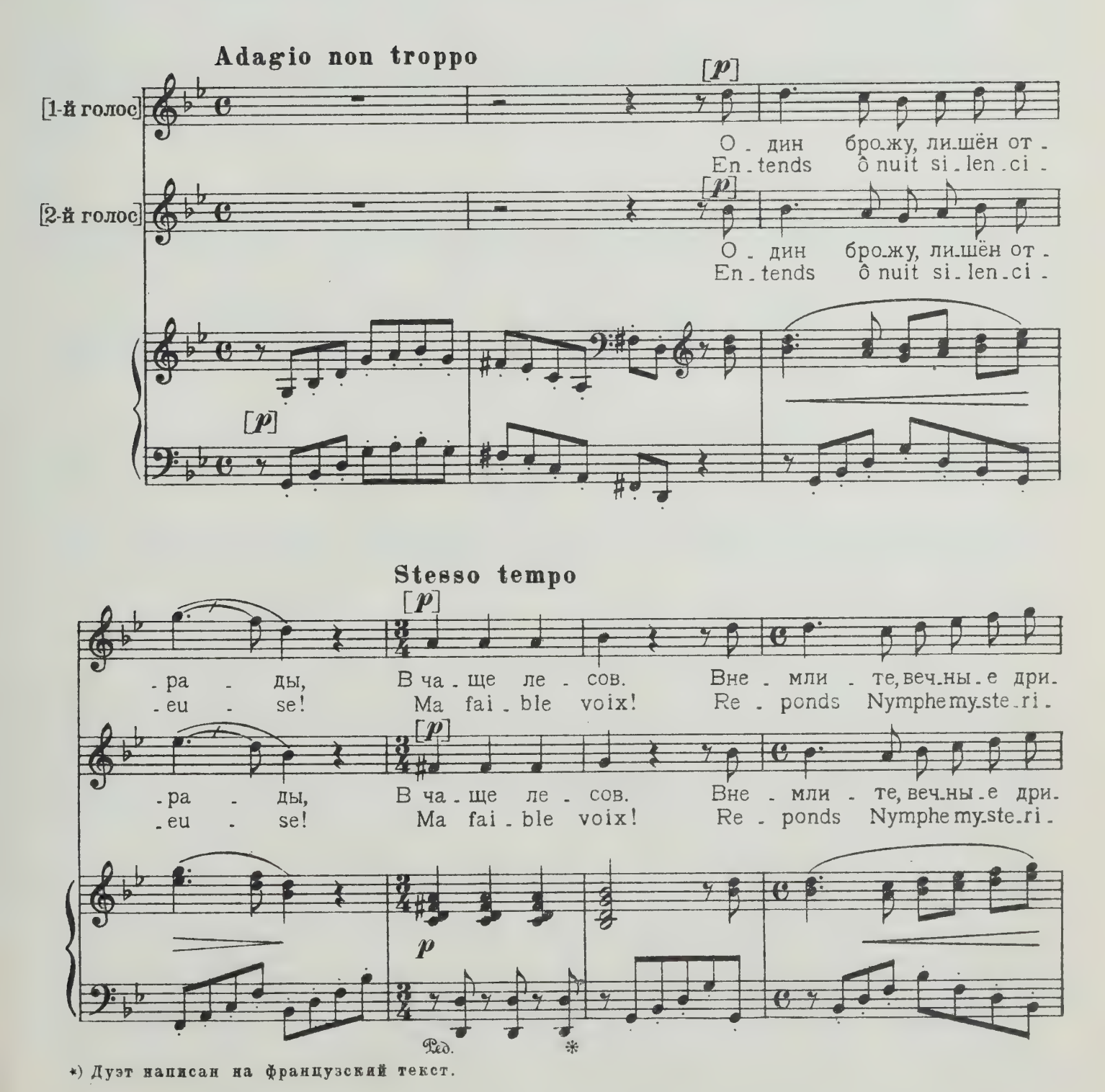
1) Все повторения слов в этом трио принадлежат композитору.

13. Ноктюрн

НА ДВА ГОЛОСА

[Слова неизвестного автора] *)

Перевод В. Левика



*) Дуэт написан на французский текст.

-а - ды, Мой скорб-ный зов! Мой скорб-ный
-eu se Des som-bres bois! des som-bres

-а - ды, Мой скорб-ный зов! Мой скорб-ный
-eu - se Des som-bres bois! des som-bres

p

Ped. *

зов! Ты, э - хо, вторь мо-им сте - на - ньям,
bois! E - cho! pour l'ob-jet de ma flam - me

зов! Ты, э - хо, вторь мо-им сте - на - ньям,
bois! E - cho! pour l'ob-jet de ma flam - me

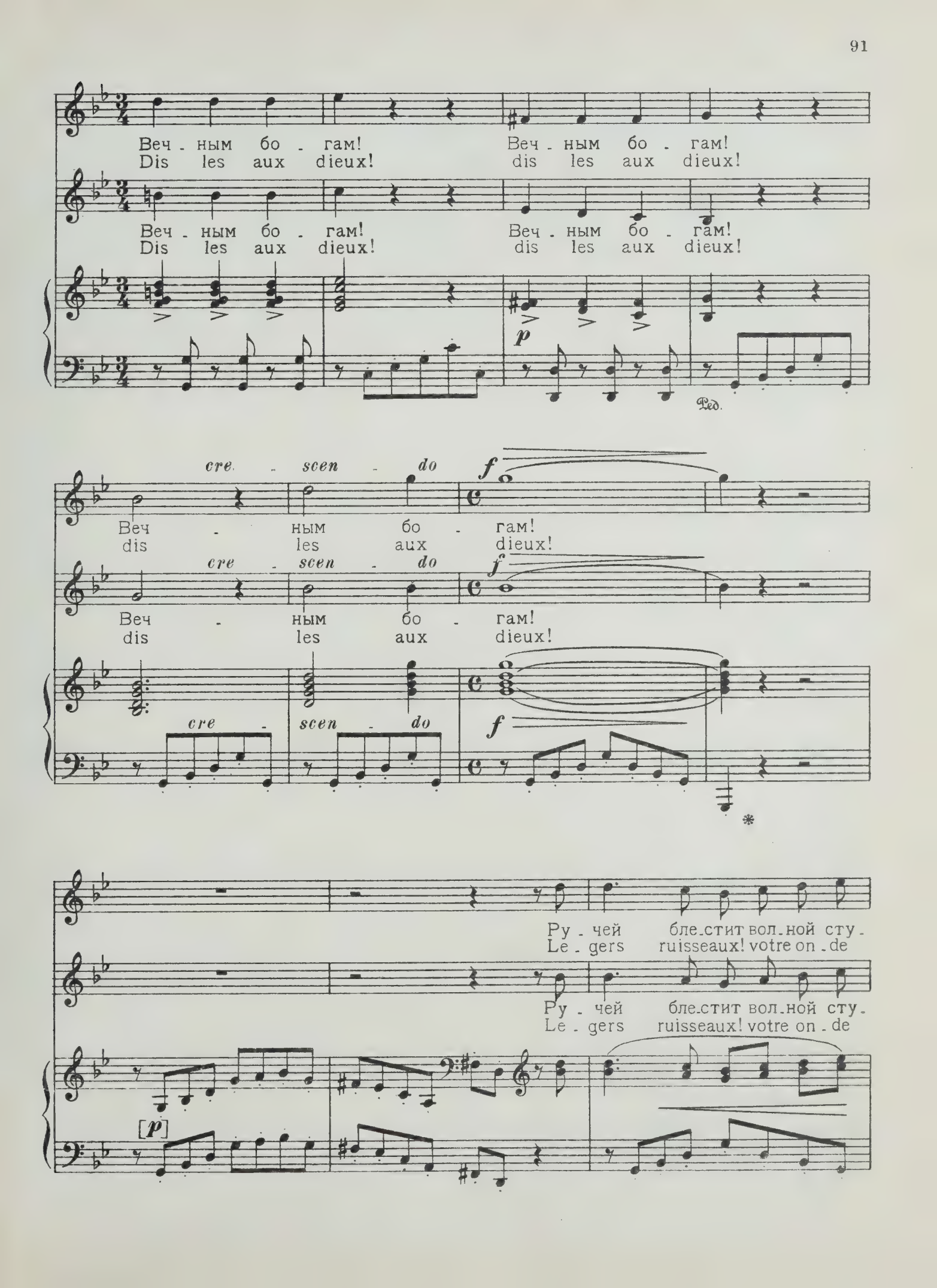
f

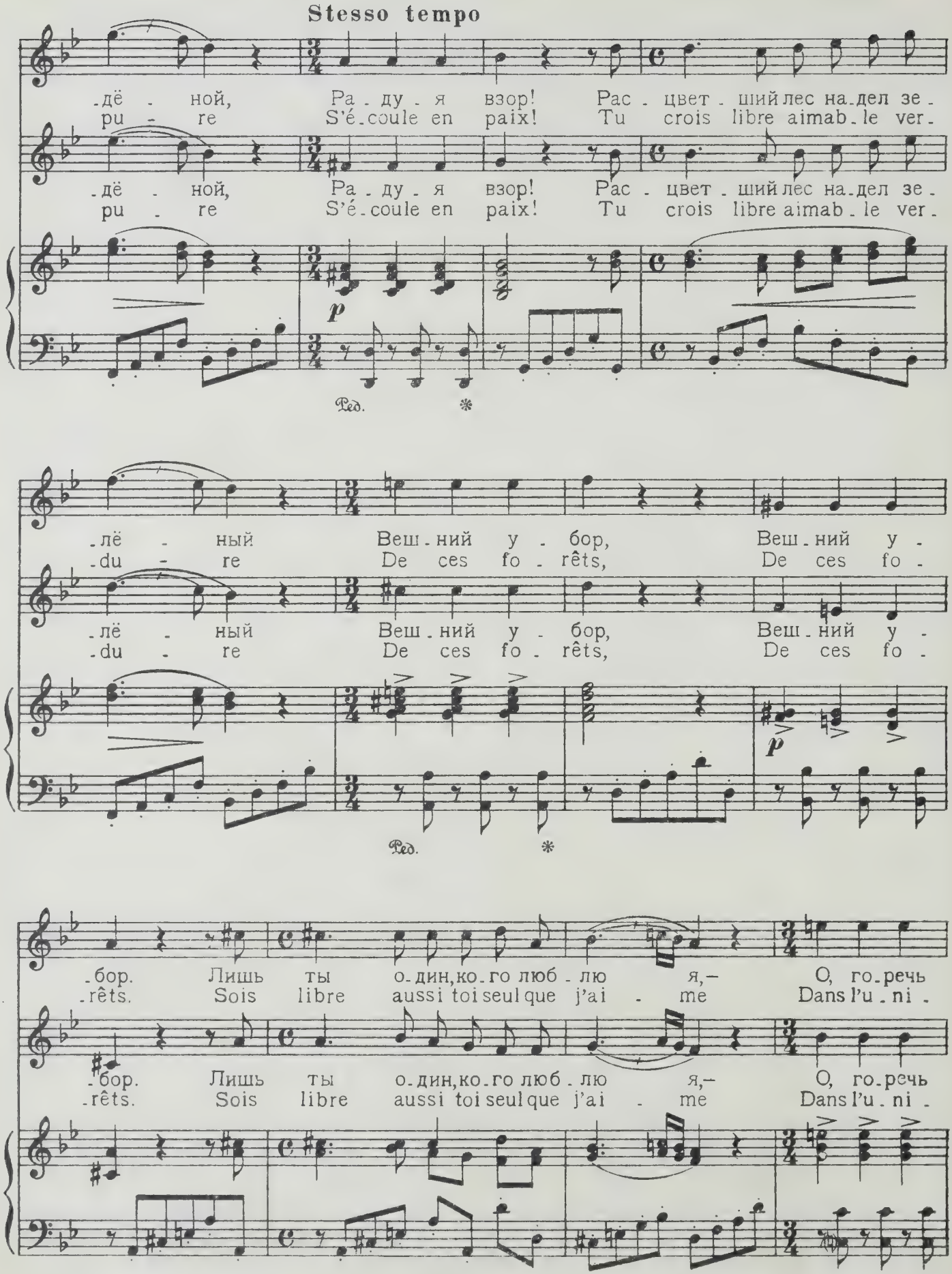
Горь-ким моль - бам! От - крой ду-ши мо-ей стра-да - нья
Re - çois mes voeux! Tu sais les tourments de mon â - me

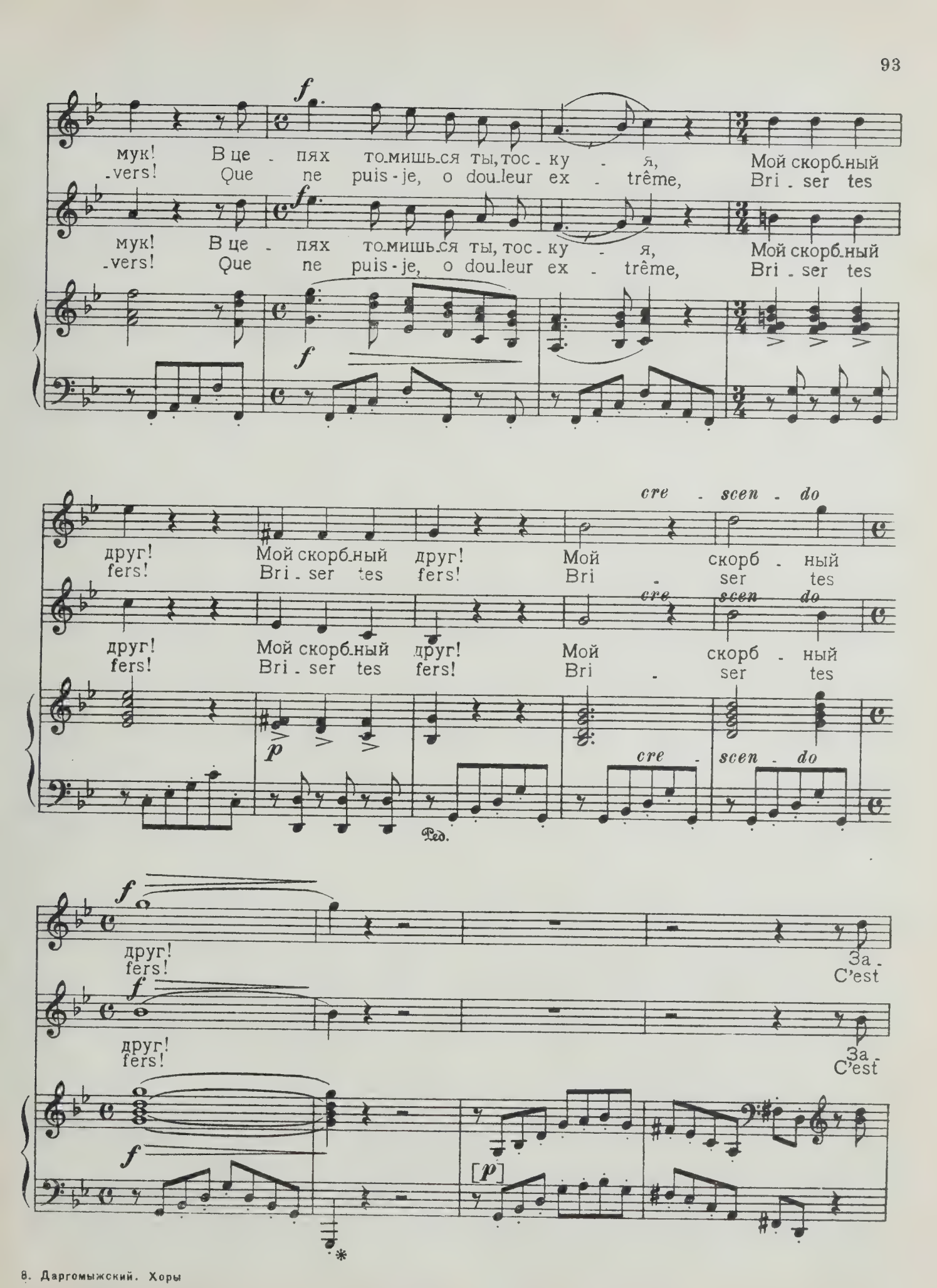
f

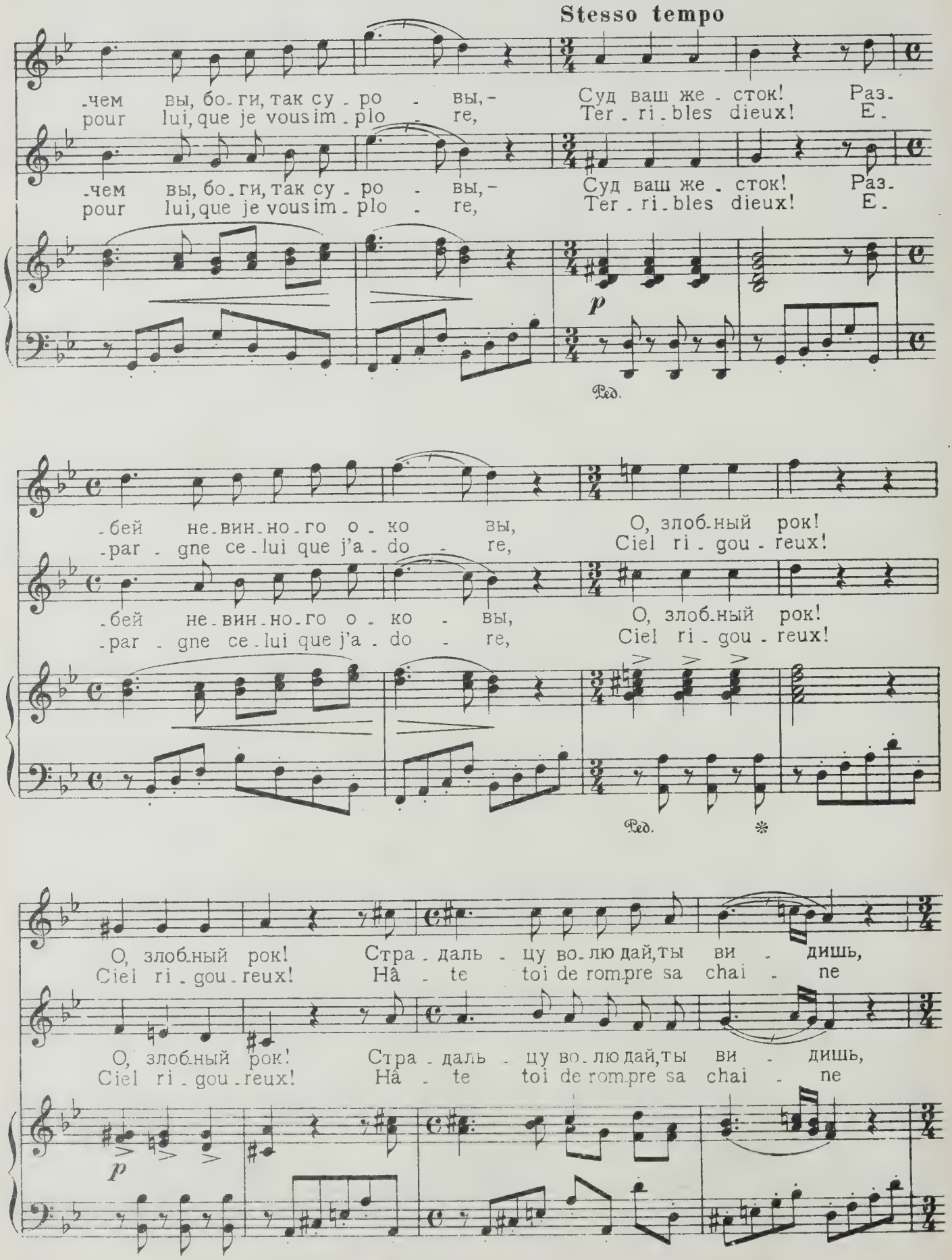
Горь-ким моль - бам! От - крой ду-ши мо-ей стра-да - нья
Re - çois mes voeux! Tu sais les tourments de mon â - me

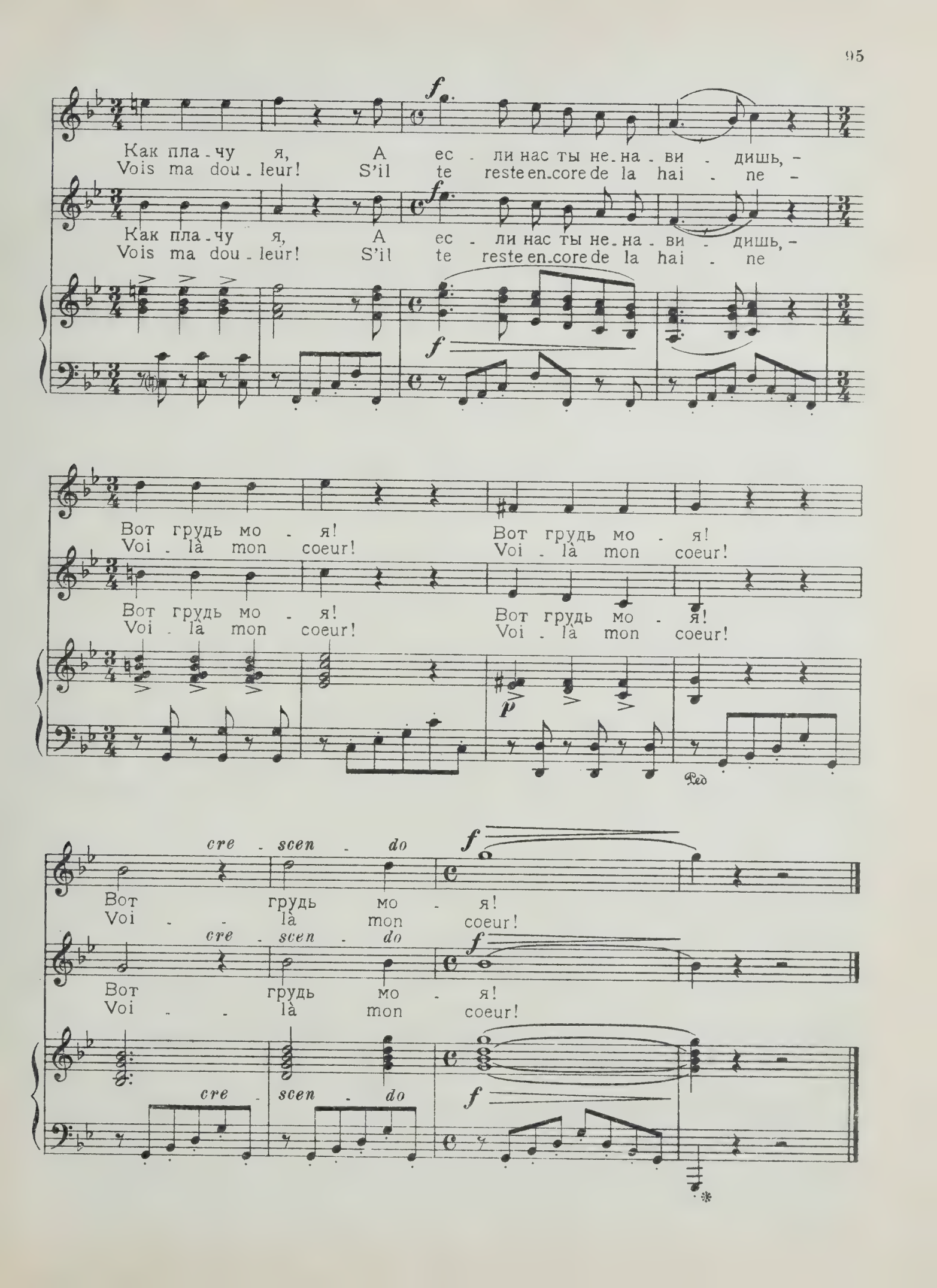
f


Веч - ным бо - гам! Веч - ным бо - гам!
Dis les aux dieux! dis les aux dieux!
Веч - ным бо - гам! Веч - ным бо - гам!
Dis les aux dieux! dis les aux dieux!
p
Ped.
cre - scen - do
f
Веч - ным бо - гам!
dis les aux dieux!
cre - scen - do
f
Веч - ным бо - гам!
dis les aux dieux!
cre - scen - do
f
*
Ру - чей бле - стит вол - ной сту -
Le - gers ruisseaux! votre on - de
Ру - чей бле - стит вол - ной сту -
Le - gers ruisseaux! votre on - de
[p]


Stesso tempo
-дё - ной, Па - ду - я взор! Рас - цвет - ший лес на - дел зе -
pu - re S'é - coule en paix! Tu crois libre aimab - le ver -
-дё - ной, Па - ду - я взор! Рас - цвет - ший лес на - дел зе -
pu - re S'é - coule en paix! Tu crois libre aimab - le ver -
p
Ped. *
-лё - ный Веш - ний у - бор, Веш - ний у -
-du - re De ces fo - rêts, De ces fo -
-лё - ный Веш - ний у - бор, Веш - ний у -
-du - re De ces fo - rêts, De ces fo -
p
Ped. *
-бор. Лишь ты о - дин, ко - го люб - лю я,— О, го - речь
-rêts. Sois libre aussi toi seul que j'ai - me Dans l'u - ni -
-бор. Лишь ты о - дин, ко - го люб - лю я,— О, го - речь
-rêts. Sois libre aussi toi seul que j'ai - me Dans l'u - ni -


f
мук! В це - пях то-мишь-ся ты, тос - ку - я, Мой скорб-ный
-vers! Que ne puis - je, o dou-leur ex - trême, Bri - ser tes
мук! В це - пях то-мишь-ся ты, тос - ку - я, Мой скорб-ный
-vers! Que ne puis - je, o dou-leur ex - trême, Bri - ser tes
f
друг! Мой скорб-ный друг! Мой скорб - ный
fers! Bri - ser tes fers! Bri - ser tes
cre - scen - do
друг! Мой скорб-ный друг! Мой скорб - ный
fers! Bri - ser tes fers! Bri - ser tes
cre - scen - do
p
cre - scen - do
Ped.
f
друг! За -
fers! C'est
друг! За -
fers! C'est
f
[p]

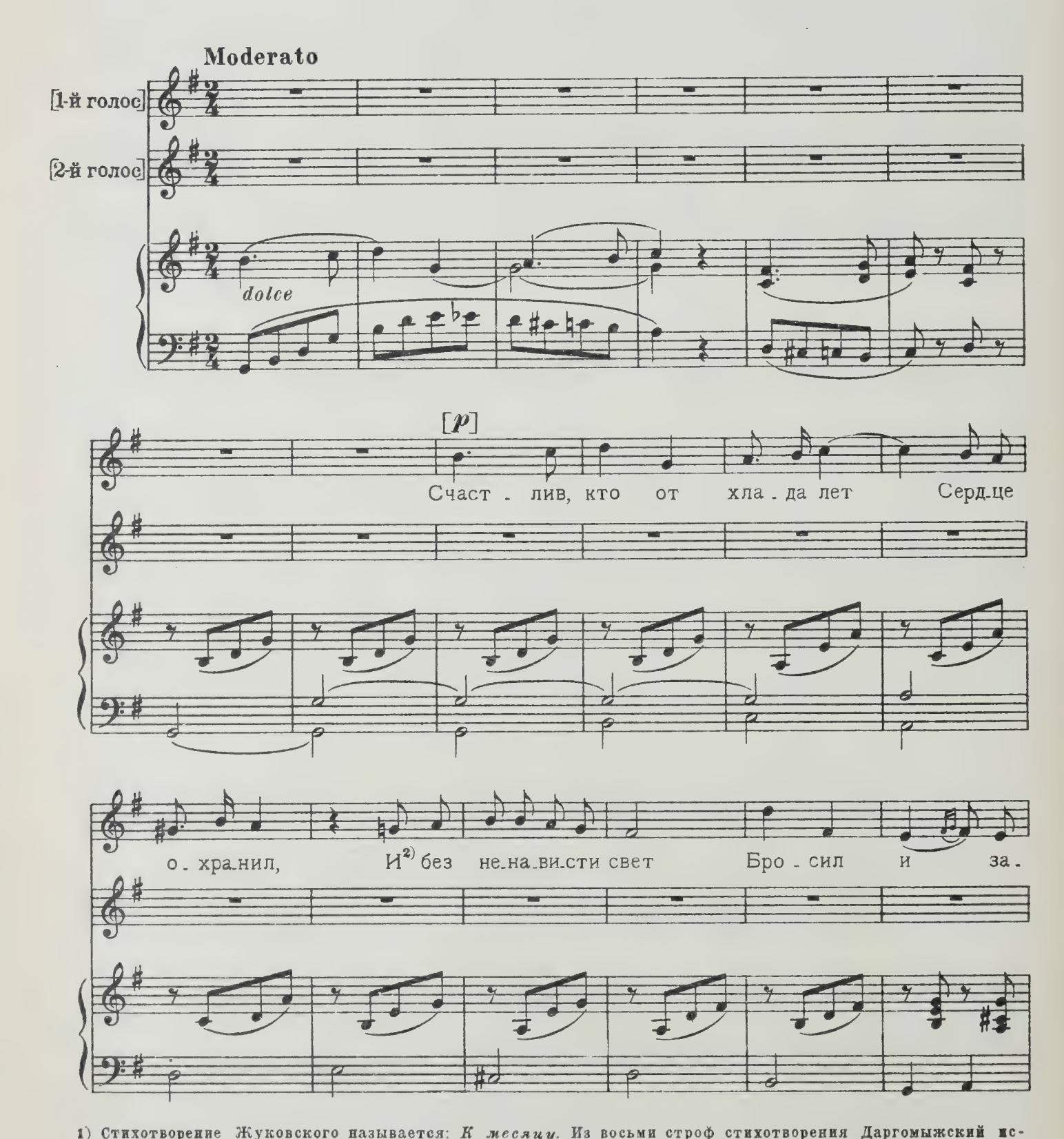

Stesso tempo
-чем вы, бо-ги, так су-ро - вы,- Суд ваш же-сток! Раз-
pour lui, que je vous im-plo - re, Ter-ri-bles dieux! E-
-чем вы, бо-ги, так су-ро - вы,- Суд ваш же-сток! Раз-
pour lui, que je vous im-plo - re, Ter-ri-bles dieux! E-
p
Ped.
-бей не-вин-но-го о-ко вы, О, злоб-ный рок!
-par-gne ce-lui que j'a-do - re, Ciel ri-gou-reux!
-бей не-вин-но-го о-ко - вы, О, злоб-ный рок!
-par-gne ce-lui que j'a-do - re, Ciel ri-gou-reux!
Ped.
*
О, злоб-ный рок! Стра-даль-цу во-лю дай, ты ви - дишь,
Ciel ri-gou-reux! Hâ - te toi de rompre sa chai - ne
О, злоб-ный рок! Стра-даль-цу во-лю дай, ты ви - дишь,
Ciel ri-gou-reux! Hâ - te toi de rompre sa chai - ne
p


Как пла - чу я, А ес - ли нас ты не - на - ви - дишь, -
Vois ma dou - leur! S'il te reste en-core de la hai - ne -
Как пла - чу я, А ес - ли нас ты не - на - ви - дишь, -
Vois ma dou - leur! S'il te reste en-core de la hai - ne
Вот грудь мо - я! Вот грудь мо - я!
Voi - là mon coeur! Voi - là mon coeur!
Вот грудь мо - я! Вот грудь мо - я!
Voi - là mon coeur! Voi - là mon coeur!
cre - scen - do
Вот грудь мо - я!
Voi - là mon coeur!
cre - scen - do
Вот грудь мо - я!
Voi - là mon coeur!
cre - scen - do

14. Счастлив, кто от хлада лет[1)]

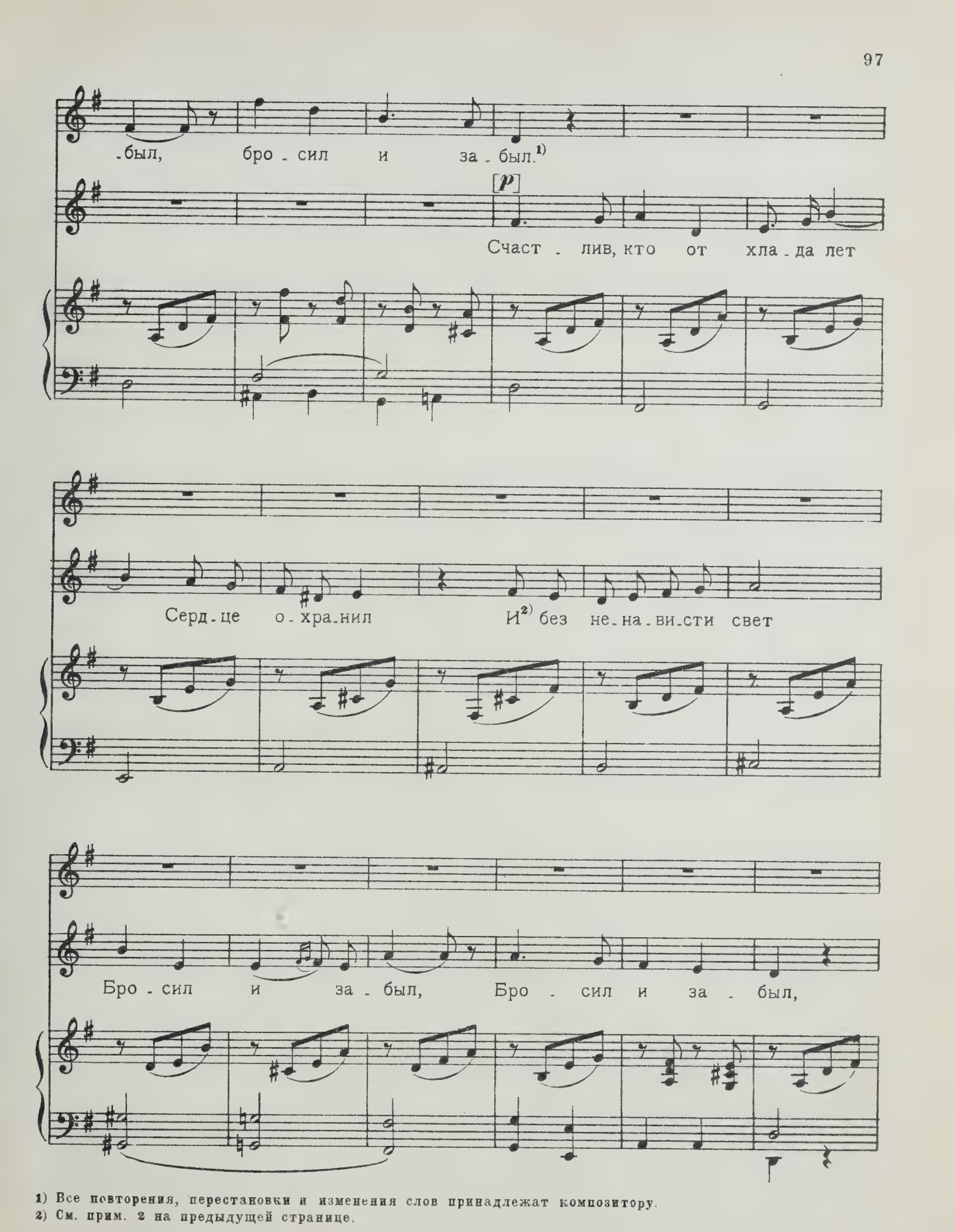
ДУЭТ

Слова В. ЖУКОВСКОГО [Из Гёте]



1) Стихотворение Жуковского называется: *К месяцу*. Из восьми строф стихотворения Даргомыжский использовал только две последние (см. примечания в конце тома).

2) У Жуковского: *Кто*.



1) Все повторения, перестановки и изменения слов принадлежат композитору.
2) См. прим. 2 на предыдущей странице.

Кто де - лит с ду-шой род-ной, Втай - не от лю-

Кто де - лит с ду - шой род - -

-дей, То, что пре - зре - но тол-пой И-ли чуж-до

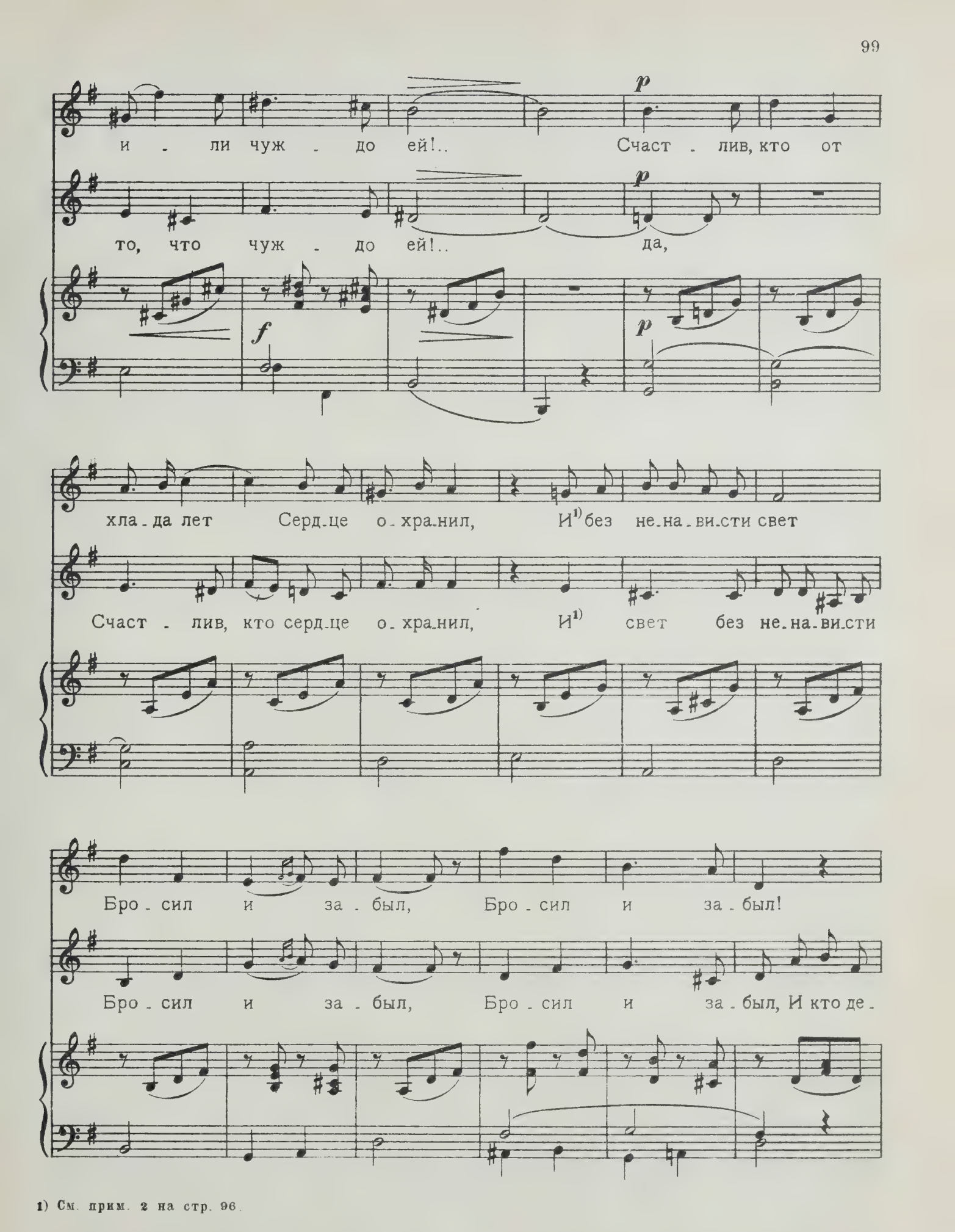
-ной, То, что пре - зре - но тол - пой, чуж - до

sf

ей. То, что пре - зре - но тол-пой, И - ли чуж-до,

ей. То, что пре - зре - но тол-пой и

marcato



1) См. прим. 2 на стр. 96.

cre - - *scen* - -

И кто де - лит с ду - шой род - ной, Кто де - лит с ду - шой род - ной То, что

cre - - - -

- лит, де - лит с ду - шой род - ной, с ду - - шой

cresc.

- - - *do* *f* *dim.* *p*

пре - зре - но тол - пой, И - - ли чуж - до ей; И кто де -

scen - - *do* *f* *dim.* *p*

род - - ной То, что пре - зре - но тол - пой и чуж - до ей.

f *dim.* *p*

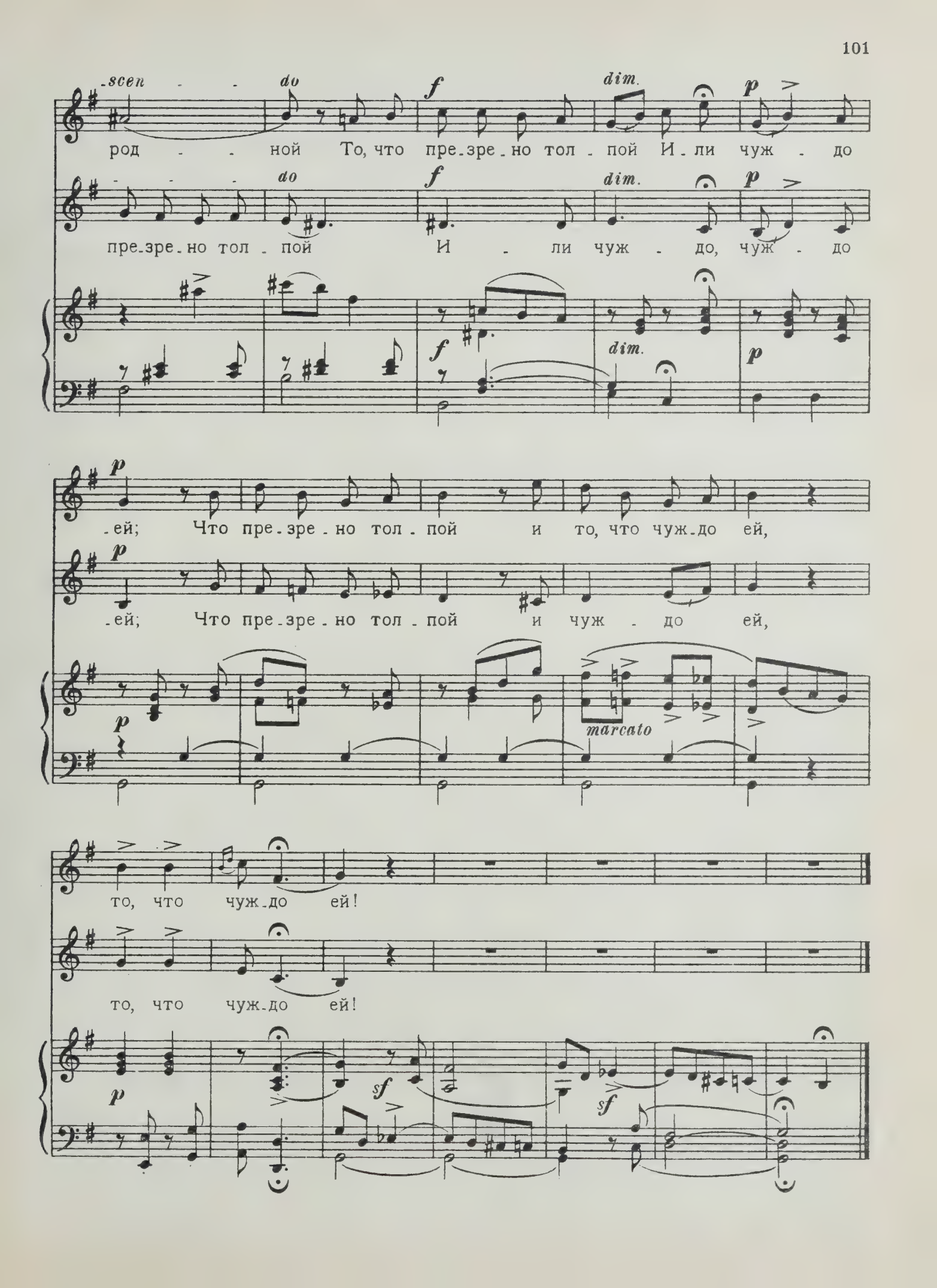
cre - - - -

- лит, де - лит с ду - шой род - ной, с ду - - шой

cre - - - *scen* -

И кто де - лит с ду - шой род - ной, Кто де - лит с ду - шой род - ной То, что

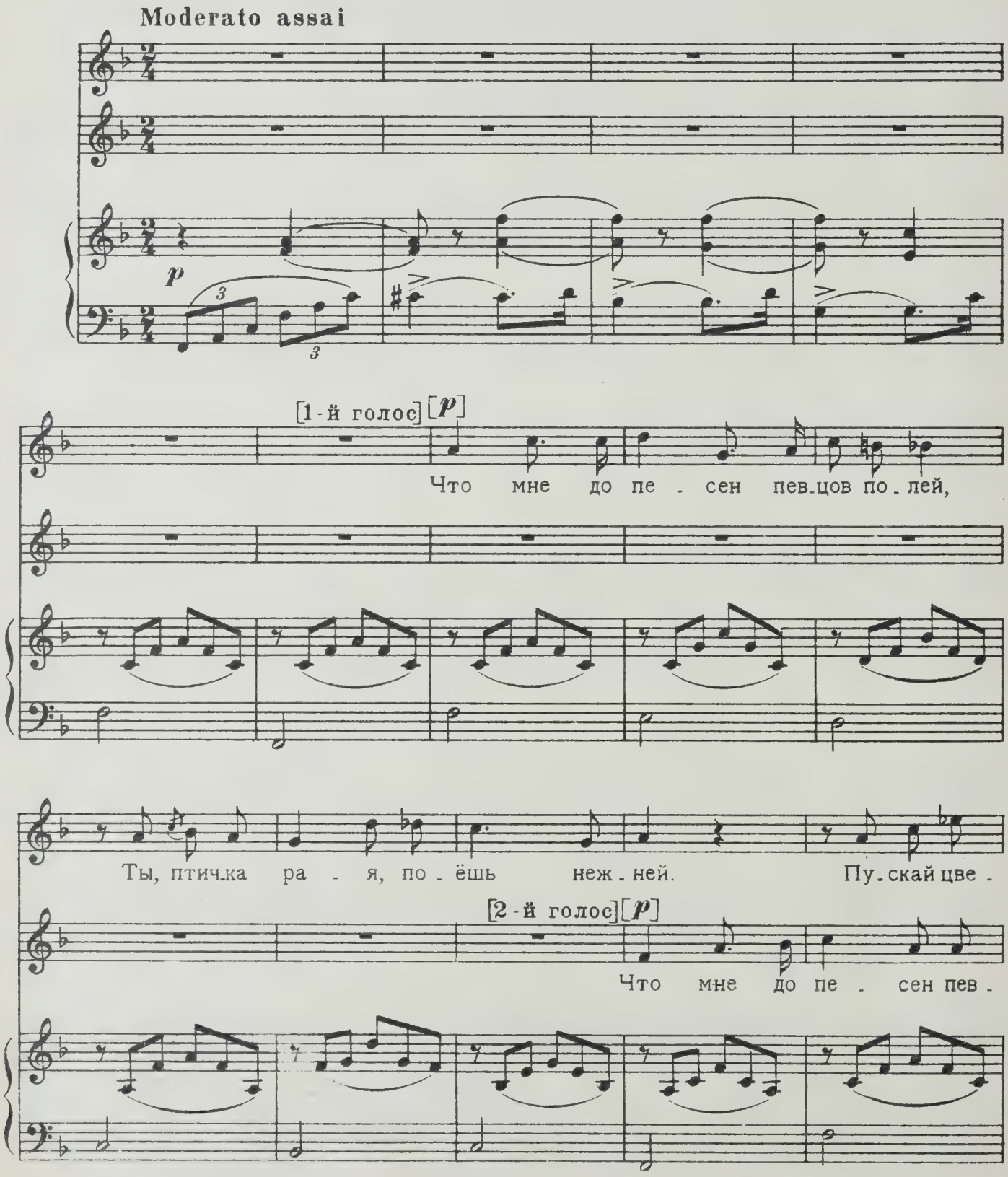
cresc.


scen - - do
f
dim.
p
род - - ной То, что пре-зре-но тол-пой И-ли чуж-до
do
f
dim.
p
пре-зре-но тол-пой И-ли чуж-до, чуж-до
f
dim.
p
p
-ей; Что пре-зре-но тол-пой и то, что чуж-до ей,
p
-ей; Что пре-зре-но тол-пой и чуж-до ей,
p
marcato
то, что чуж-до ей!
то, что чуж-до ей!
p
sf
sf

15. Что мне до песен

РОМАНС НА ДВА ГОЛОСА

[Слова неизвестного автора]



-та - ми лу - га пол - ны. Ты всех рос - кош - ней цве - тов вес -

-цов по - лей! Ах, ты по - ёшь неж -

-ны, Ты всех рос - кош - ней цве - тов вес - ны!

-ней. Ах, ты по - ёшь неж - ней!..

[mf]

Пусть звёз - ды мерк - нут на не - бе - сах,

[mf]

Пусть звёз - ды мерк - нут

più f

Все звёз-ды но - чи в тво - их о - чах, Все

на не - бе - сах, на не - бе - сах, Все

mf

звёз - ды но - чи в тво - их - о - -

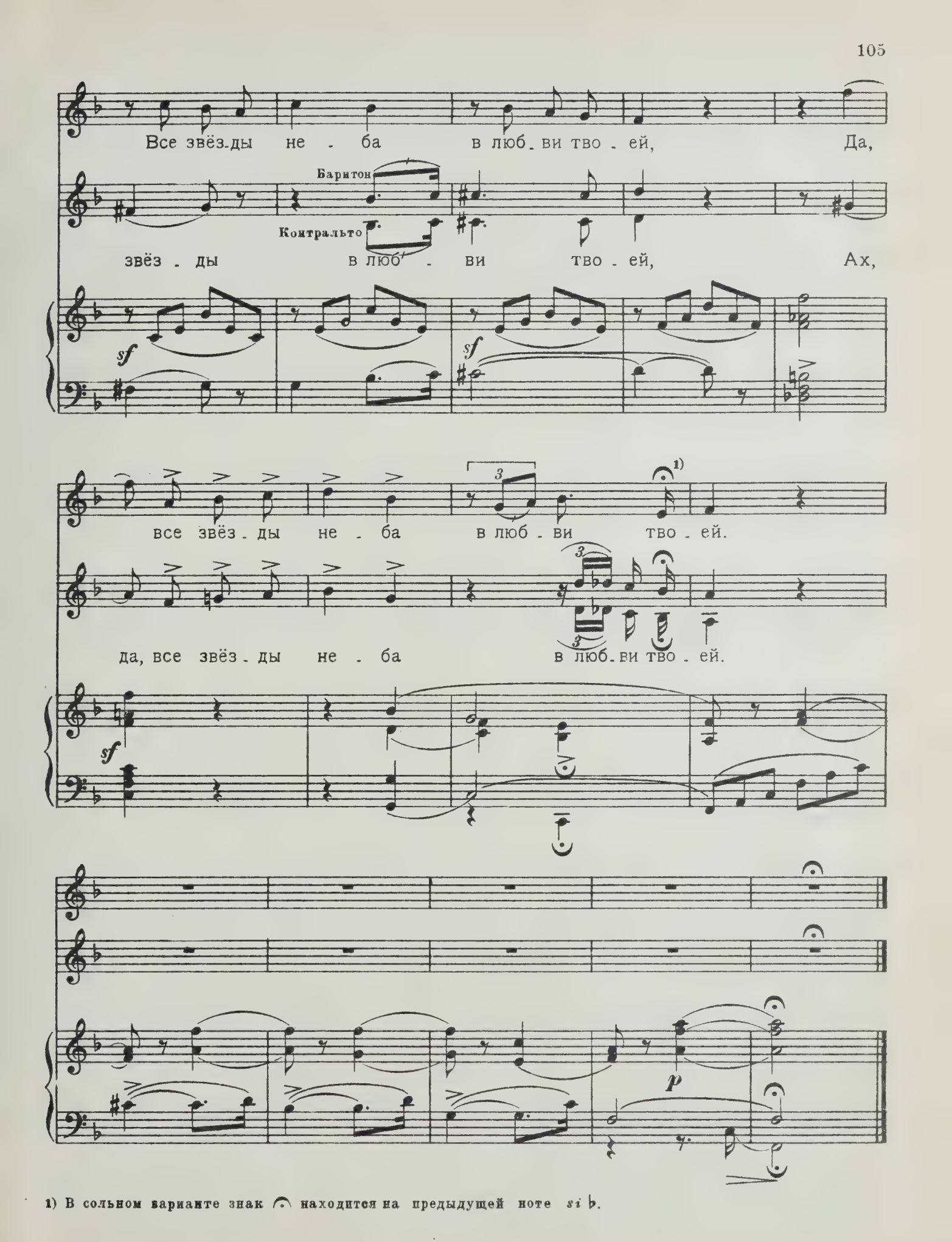
звёз - ды но - чи в тво - их - о - -

dim. *p*

-чах. Все пе-сни ра - я, весь цвет по - лей,

-чах. Все пе - сни ра - я, весь цвет по - лей, Все

ben marcato

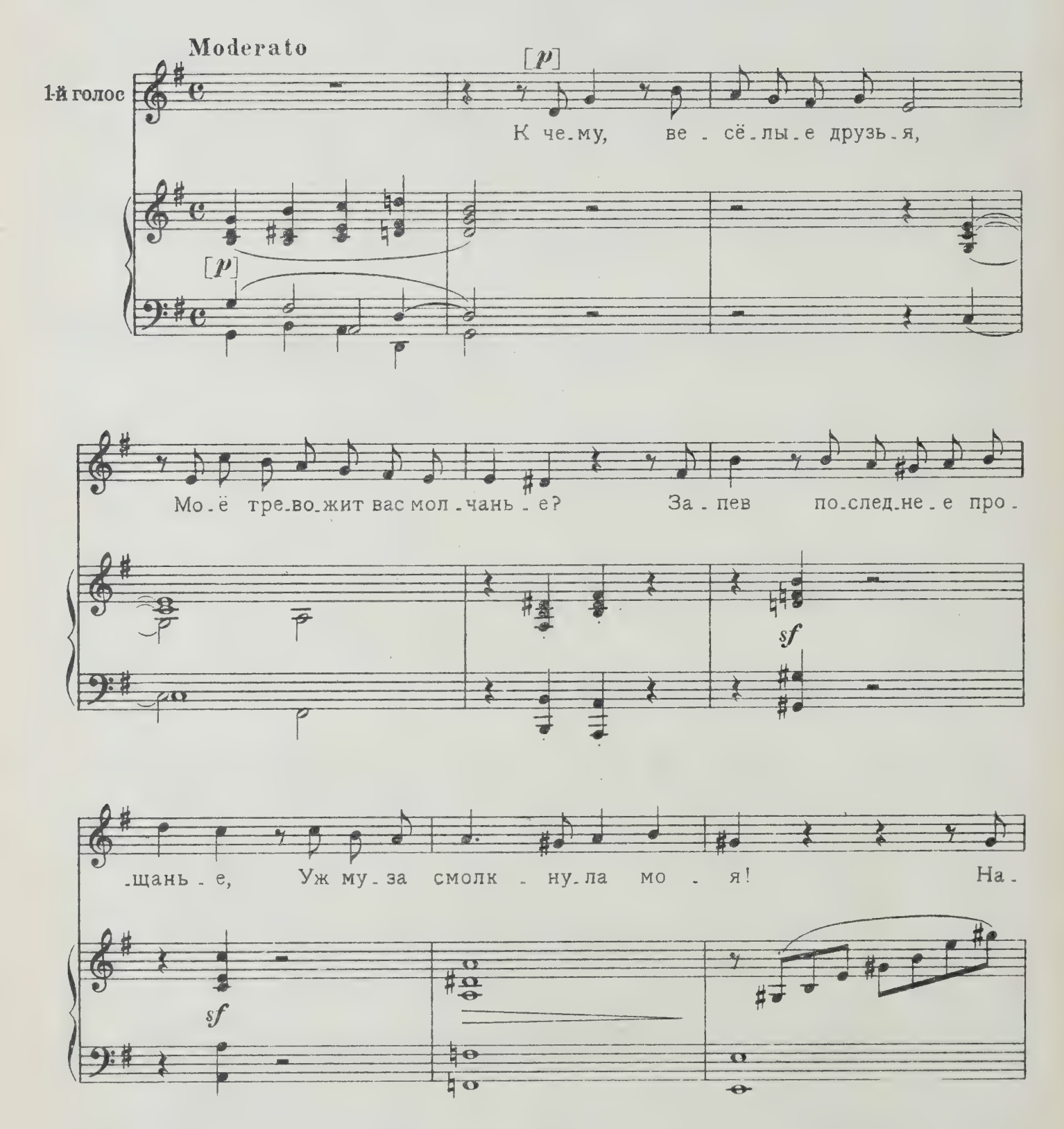


1) В сольном варианте знак 𝄐 находится на предыдущей ноте *si* ♭.

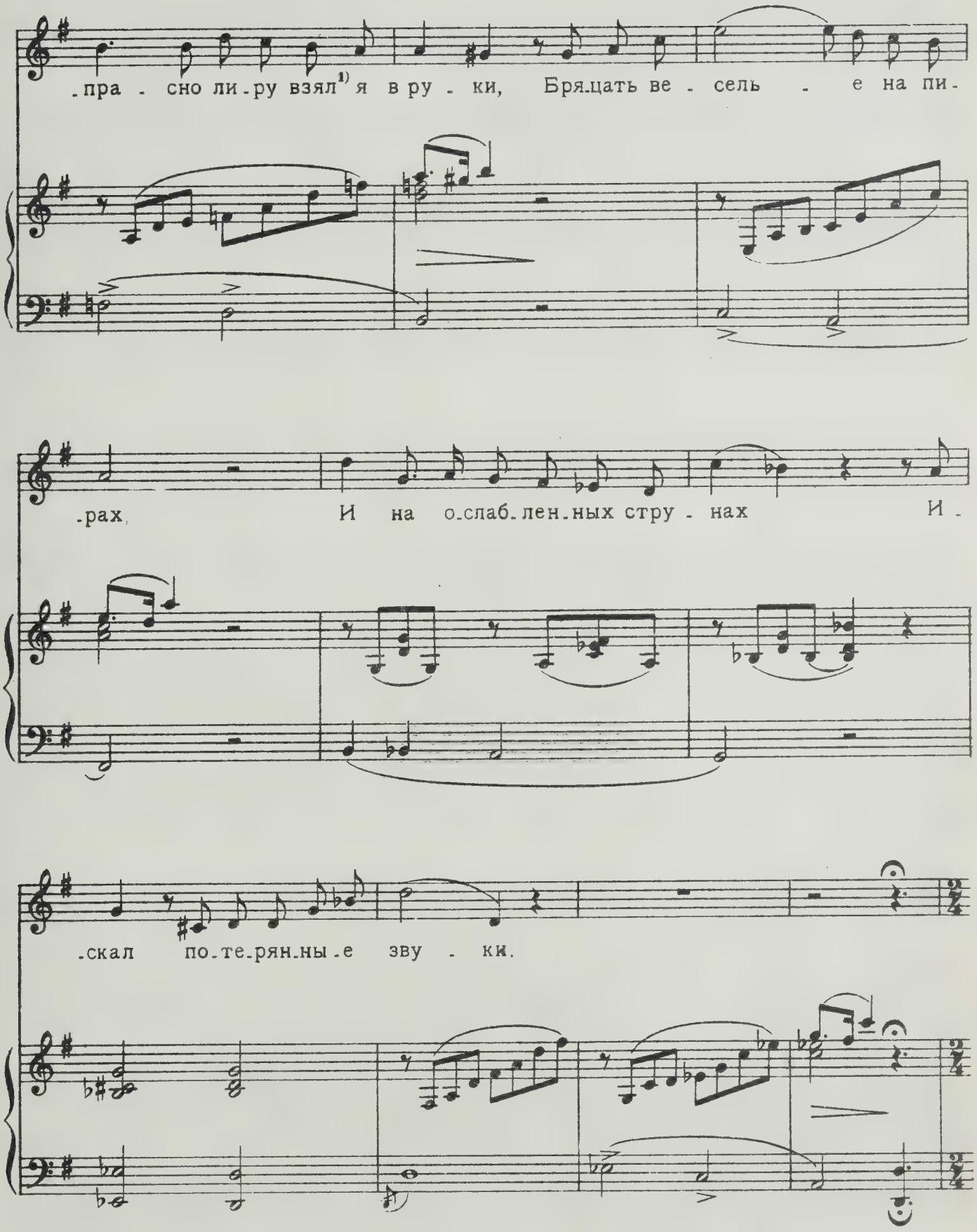
16. К друзьям[1)]

ДУЭТ

Слова А. ПУШКИНА



1) Стихотворение Пушкина называется: *Друзьям*.



1) У Пушкина: *брал.*

[1-й голос]

Бо - га - ми вам е - щё да - ны Зла - ты - е дни,

[2-й голос]

Бо - га - ми вам е - щё да - ны зла -

зла - ты - е но - чи, И том - ных дев у -

- ты - - е но - чи, И то - мных

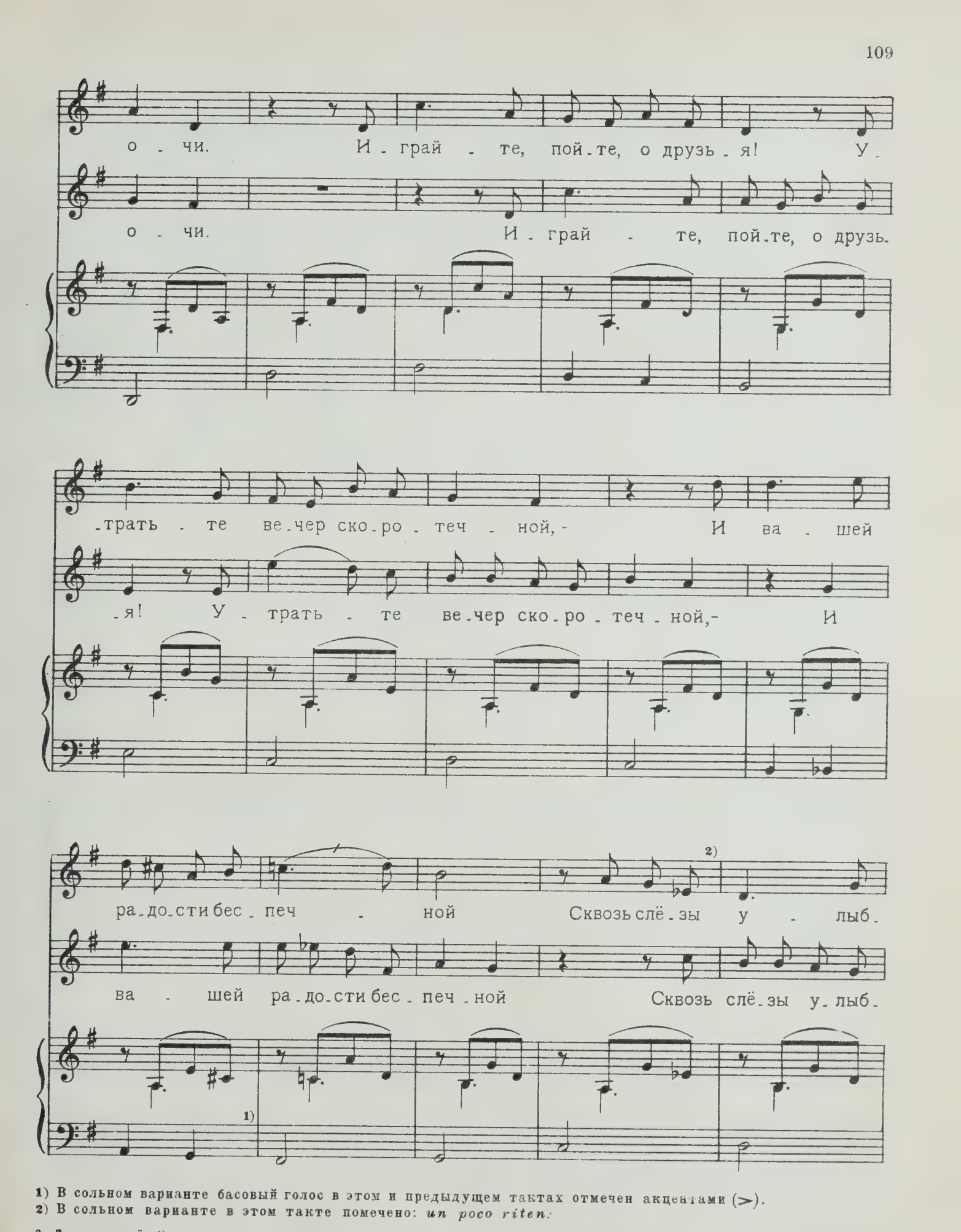
- стре - мле - ны На вас вни - ма - тель - ны - е

дев у - стре - мле - ны На вас вни - ма - тель - ны - е

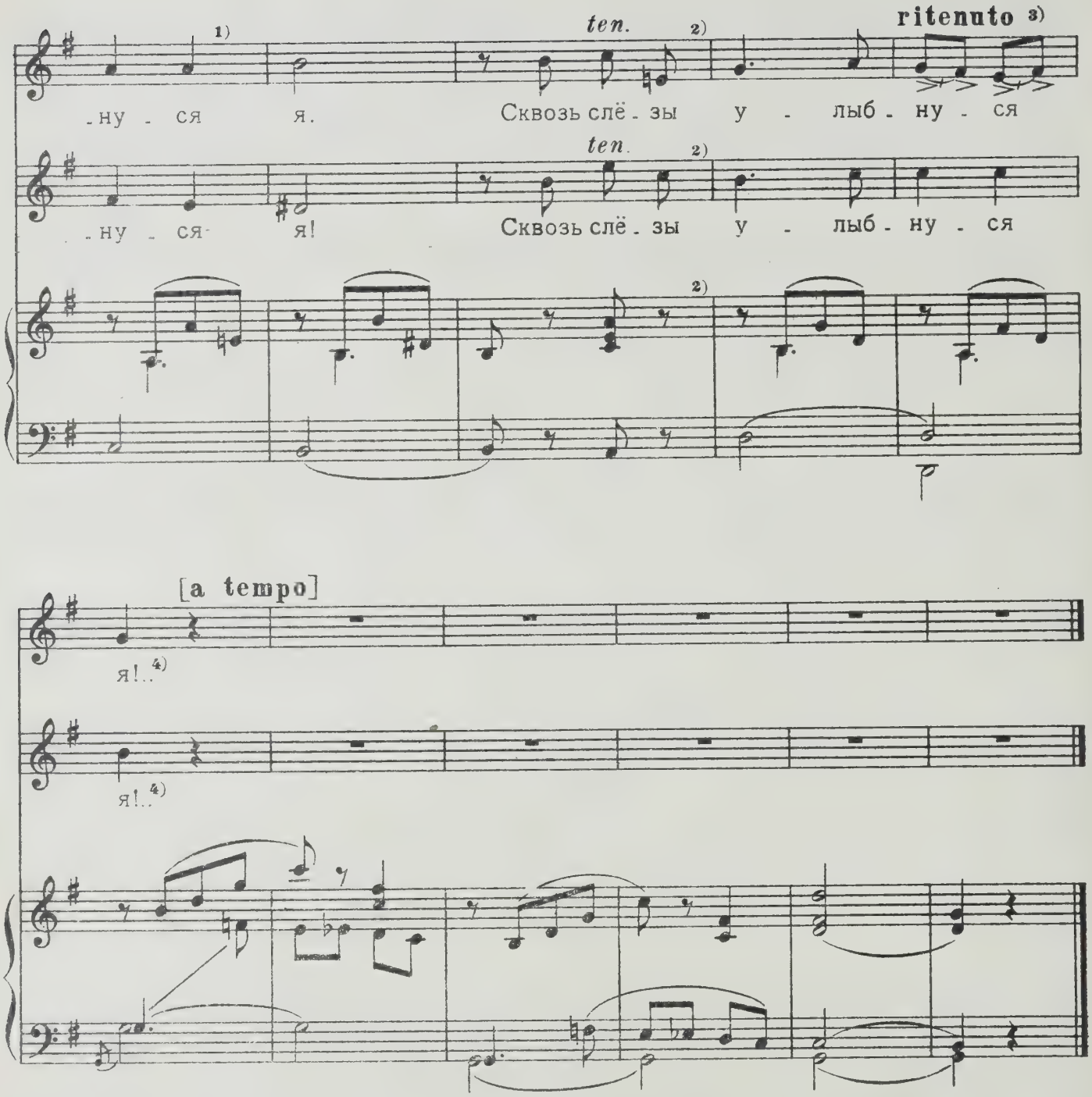
cresc. *p*

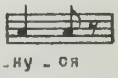
1)

1) В сольном варианте романса бас проакцентирован (>).



1) В сольном варианте басовый голос в этом и предыдущем тактах отмечен акцентами (>).
2) В сольном варианте в этом такте помечено: *un poco riten.*



1) В сольном варианте и в *B-dur*'ном издании дуэта вторая нота - восьмая: 

2) В *B-dur*'ном издании дуэта последние две восьмые этого такта слигованы; в сольном варианте в этом же такте знака *ten.* на третьей восьмой нет и в аккорде ф-п. партии удвоена терция:

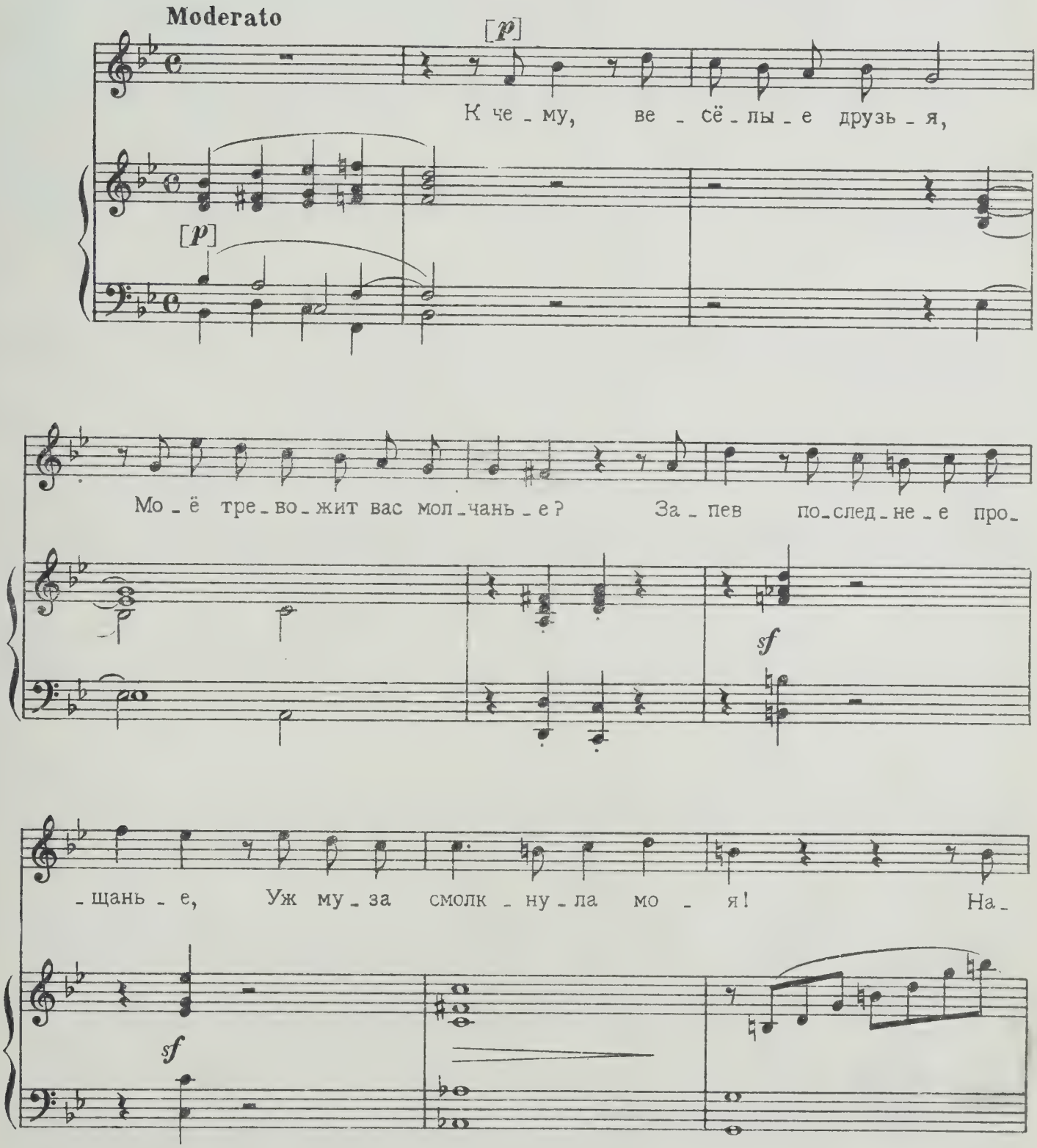
3) В сольном варианте это *ritenuto* отсутствует.

4) Повторение последнего стиха принадлежит Даргомыжскому.

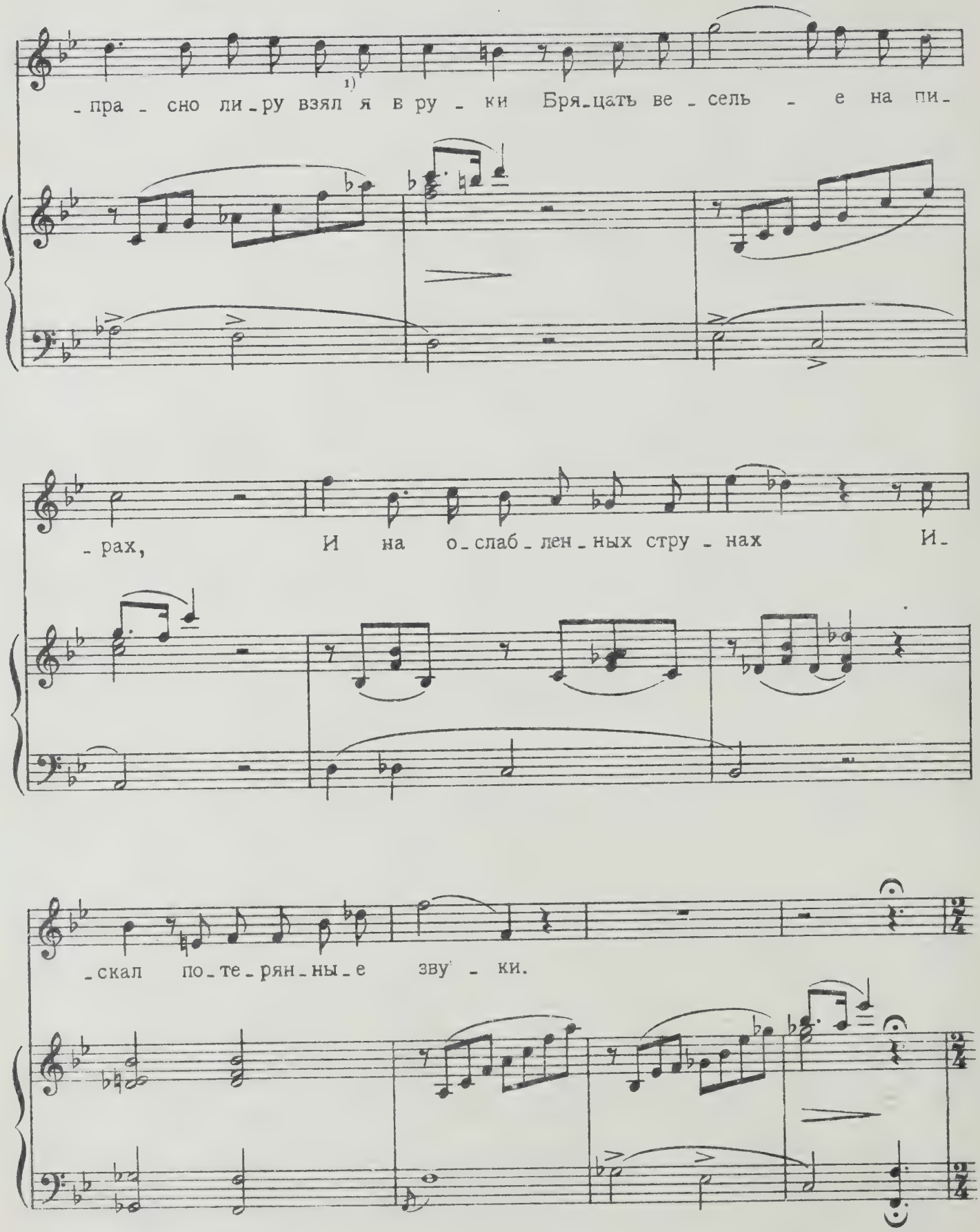
16а. К друзьям [1]

ДУЭТ

Слова А. ПУШКИНА



1) Стихотворение Пушкина называется: *Друзьям.*



1) У Пушкина: *брал.*

1-й тенор

Бо - га - ми вам е - щё да - ны Зла - ты - е

2-й тенор

Бо - га - ми вам е - щё да -

дни, зла - ты - е но - чи, И том - ных дев у -

- ны Зла - ты - е но - чи, И том - ных

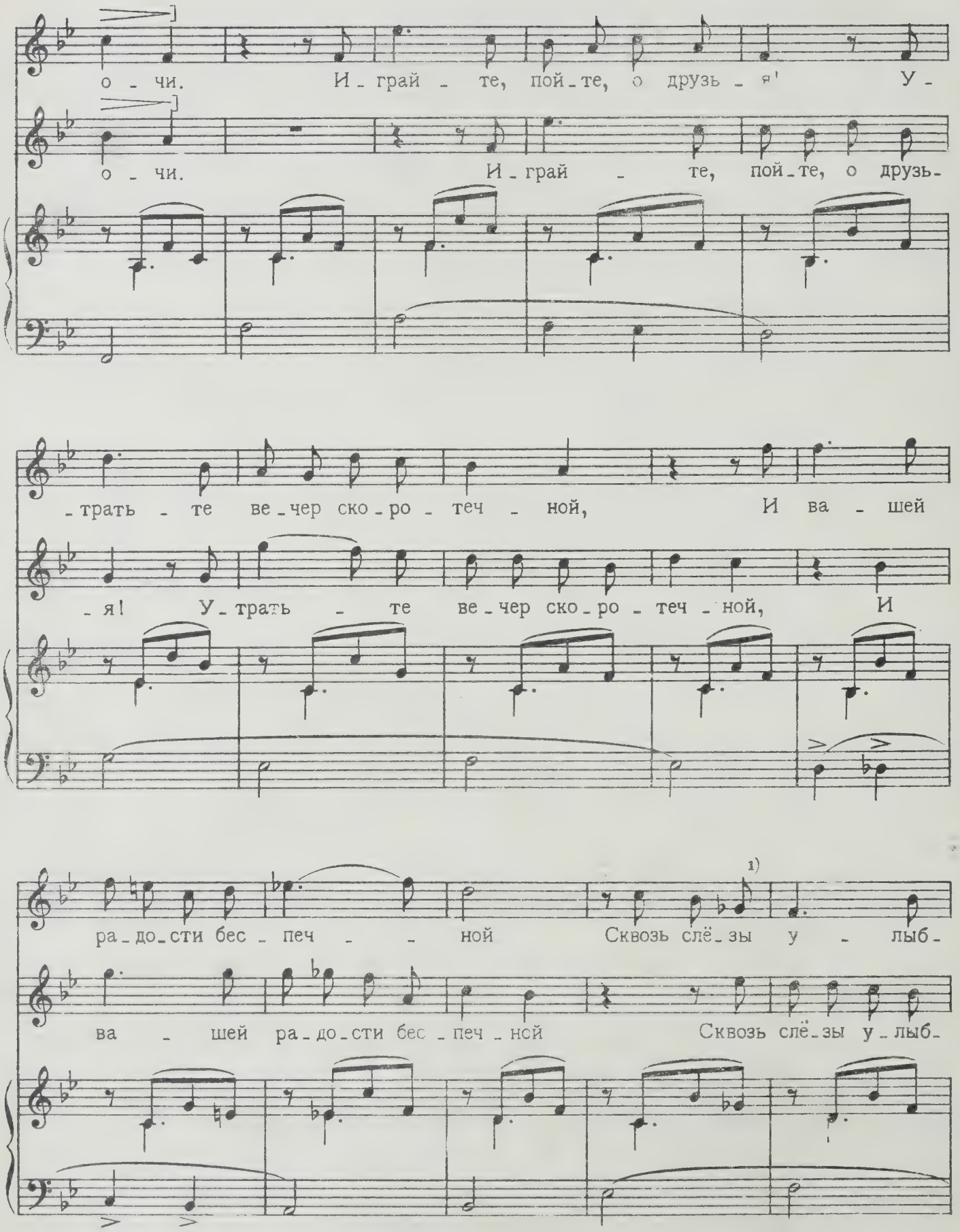
cresc. *f*

- стре - мле - ны На вас вни - ма - тель - ны - е

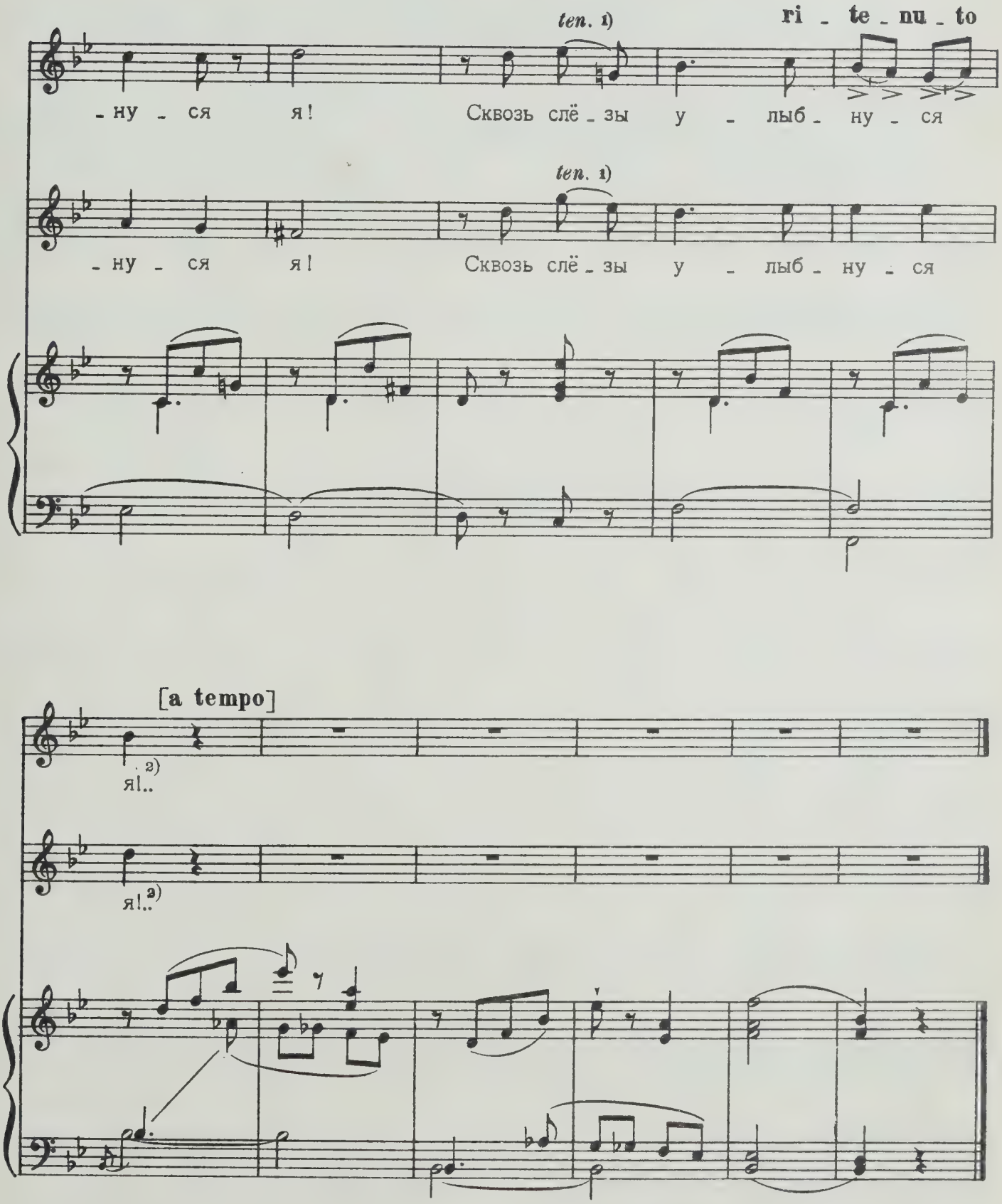
cresc. *f*

дев у - стре - мле - ны На вас вни - ма - тель - ны - е

cresc. *p*



1) В сольном варианте здесь стоит: *Un poco riten.*



1) Этого *ten.*, лиги и *ritenuto* последующих двух тактов в сольном варианте нет.

2) Повторение последнего стиха принадлежит Даргомыжскому.

17. Владыко дней моих

МОЛИТВА НА 4 ГОЛОСА

Слова А. ПУШКИНА

Andante non troppo lento [1]

Сопрано

Контральто

Тенор

Бас

p

[2]

[3]

Вла - ды - - ко дней мо - их! Дух празд - но - сти у -

Вла - ды - - ко дней мо - их! Дух празд - но - сти у -

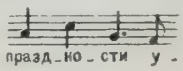
Вла - ды - - ко дней мо - их! Дух празд - но - сти у -

Вла - ды - - ко дней мо - их! Дух празд - но - сти у -

1) В сольном варианте молитвы: *Moderato assai.*

2) В сольном варианте в этих двух тактах (как и в постлюдии романса) акцентов нет.

3) В сольном варианте мелодия в этом такте несколько отличается:



-ны - лой, Лю - бо - на-ча - ли-я, зме-и со-кры-той

-ны - лой, Лю - бо - на-ча - ли-я, зме-и со-кры-той

-ны - лой, Лю - бо - на-ча - ли-я, зме-и со-кры-той

-ны - лой, Лю - бо - на-ча - ли-я, зме-и со-кры-той

сей, И празд-но - сло - ви-я не дай ду-ше мо-

сей, И празд-но - сло - ви-я не дай ду-ше мо-

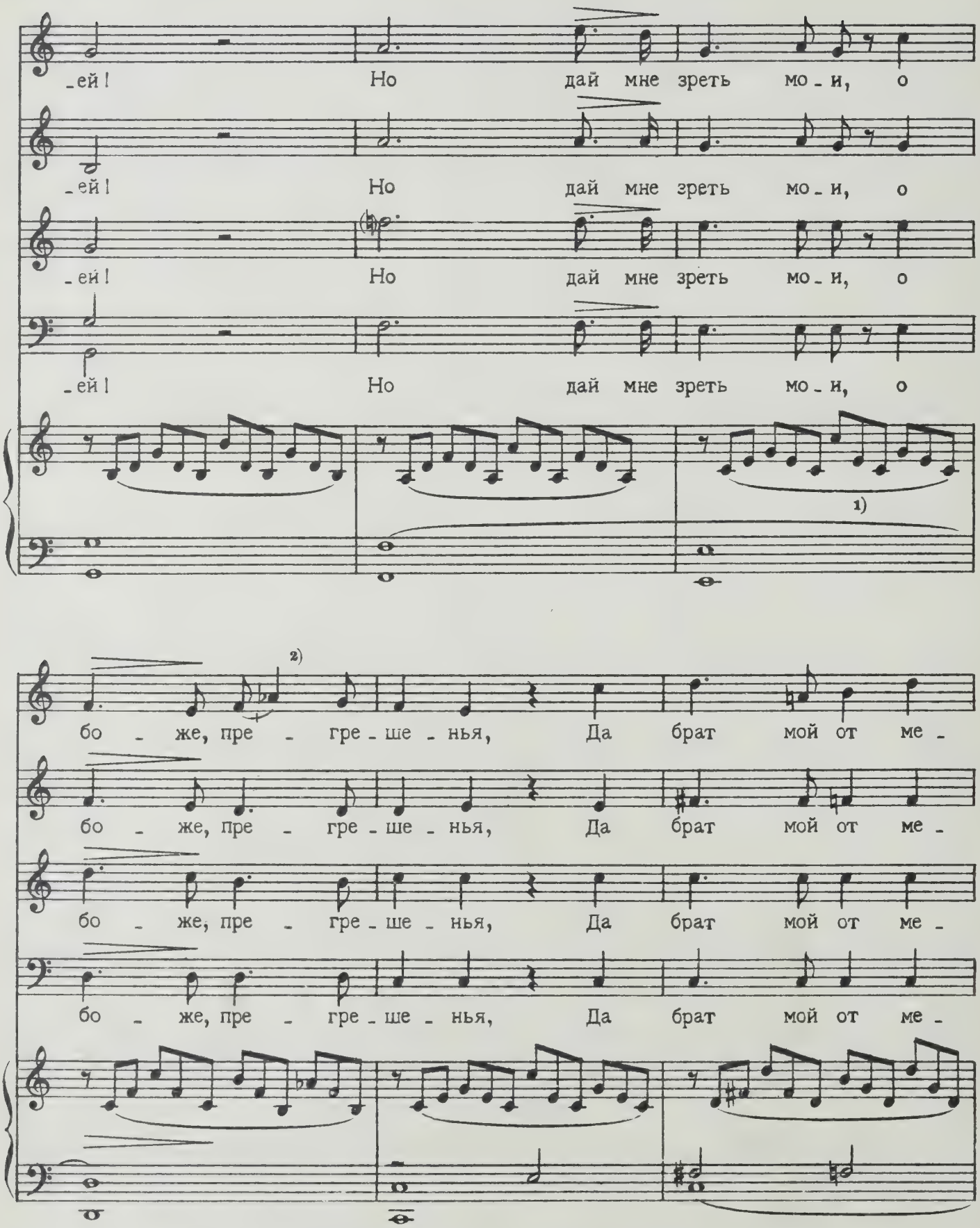
сей, И празд-но - сло - ви-я не дай ду-ше мо-

сей, И празд-но - сло - ви-я не дай ду-ше мо-

1) В сольном варианте здесь обозначено: *f*

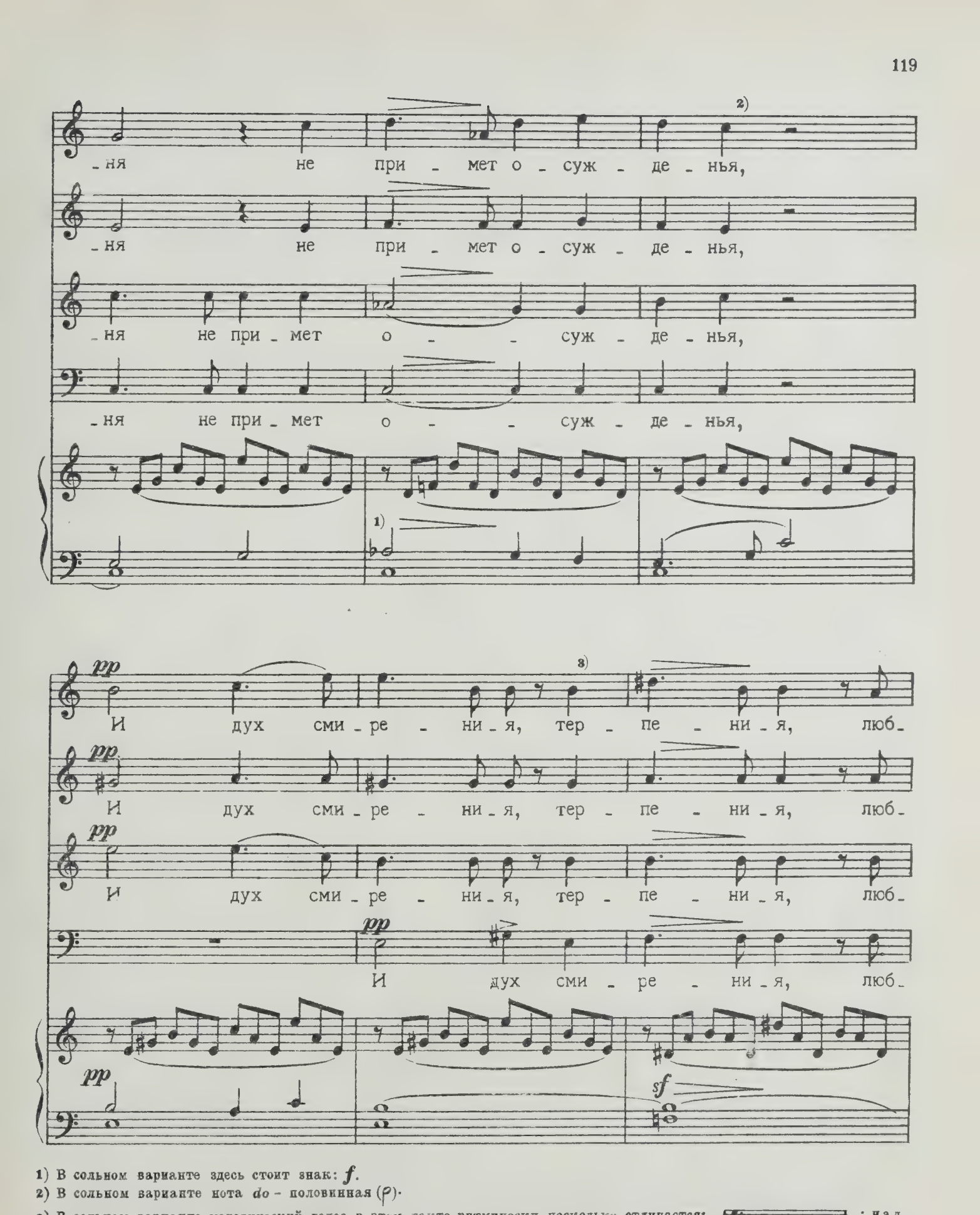
2) В сольном варианте здесь обозначено: *cresc.*, а в начале следующего такта: *f*

3) В сольном варианте так:



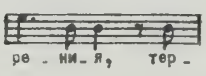
1) В сольном варианте здесь стоит знак *cresc.* (<), а в начале следующего такта: *f*

2) В сольном варианте над *as* знак акцента (>).

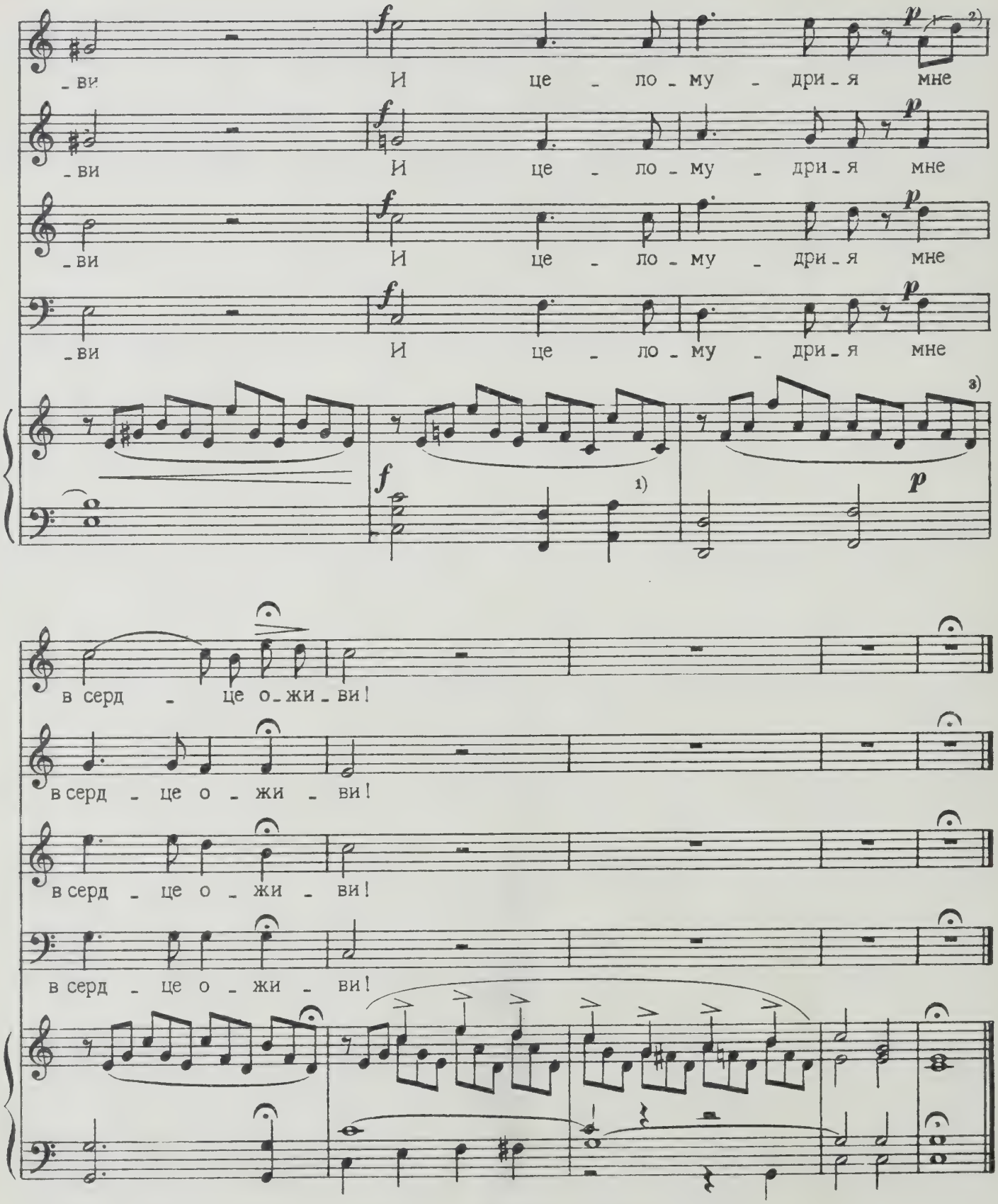


1) В сольном варианте здесь стоит знак: *f*.

2) В сольном варианте нота *do* - половинная (𝅗𝅥).

3) В сольном варианте мелодический голос в этом такте ритмически несколько отличается: 

; над нотой *dis* в начале следующего такта знак акцента (>).



1) В сольном варианте две последние октавы этого такта проакцентированы (>).

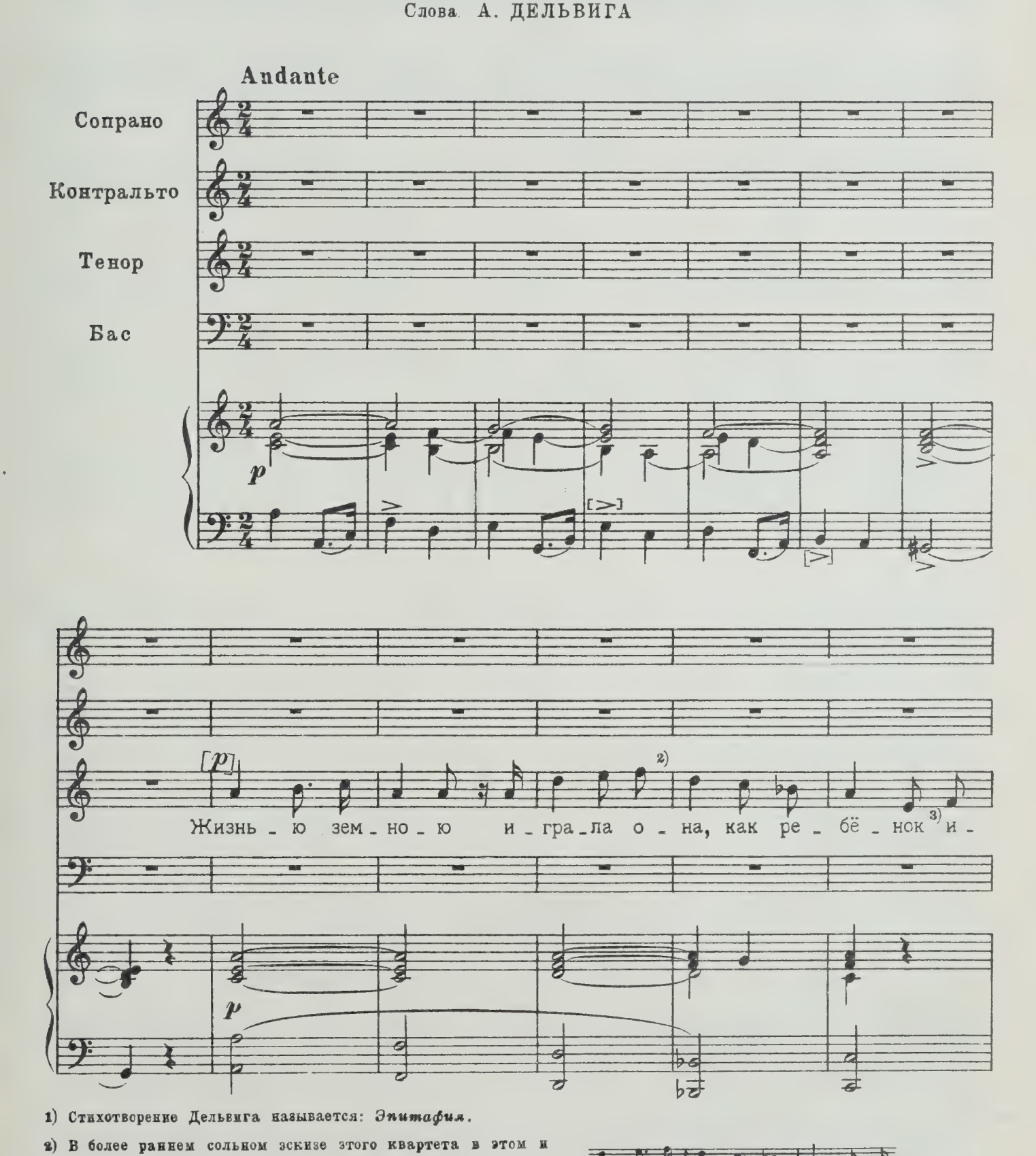
2) В сольном варианте ритм иной:

3) В сольном варианте последняя триоль ф-п. сопровождения отличается:

18. Над могилой [1]

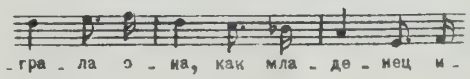
КВАРТЕТ ДЛЯ ПЕНИЯ

Слова А. ДЕЛЬВИГА

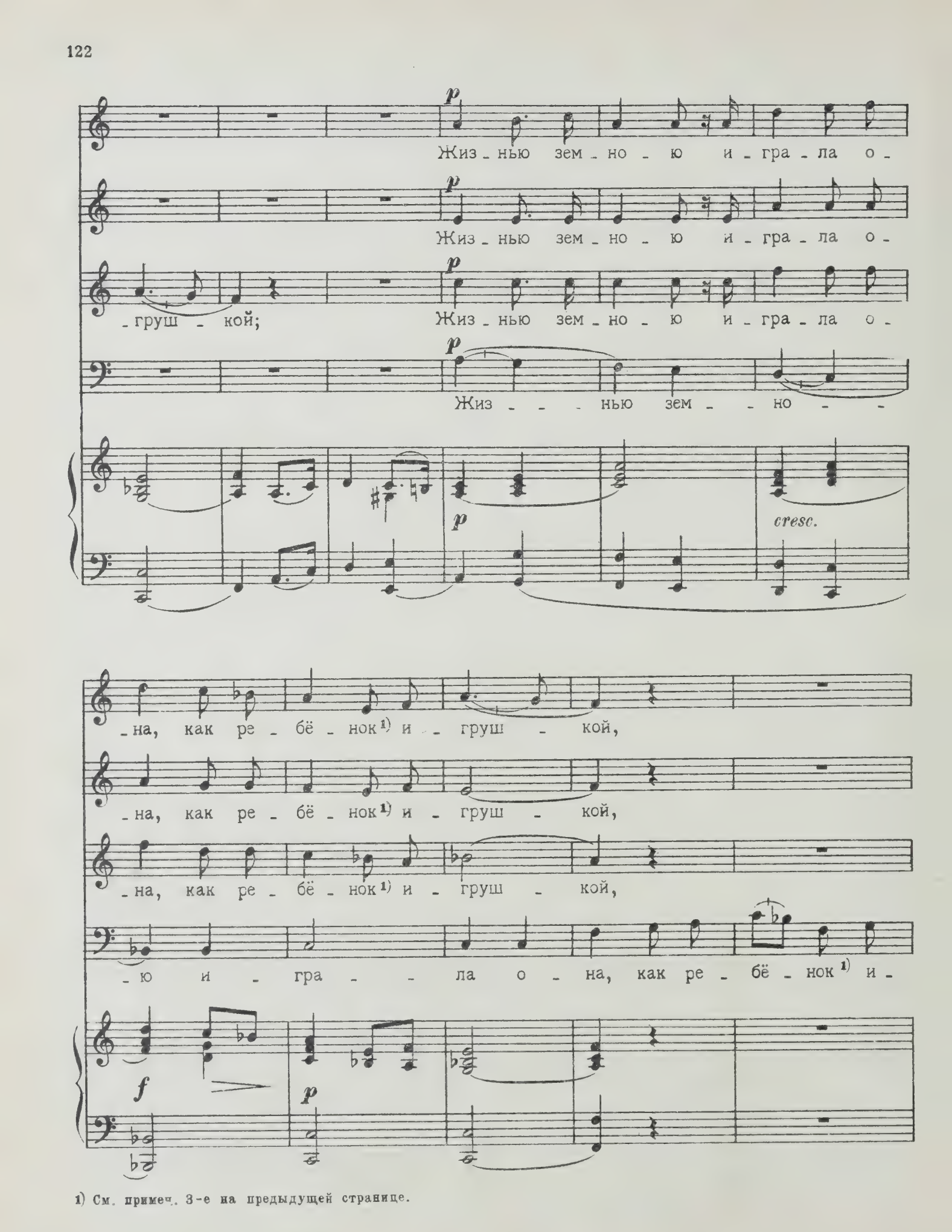


1) Стихотворение Дельвига называется: *Эпитафия*.

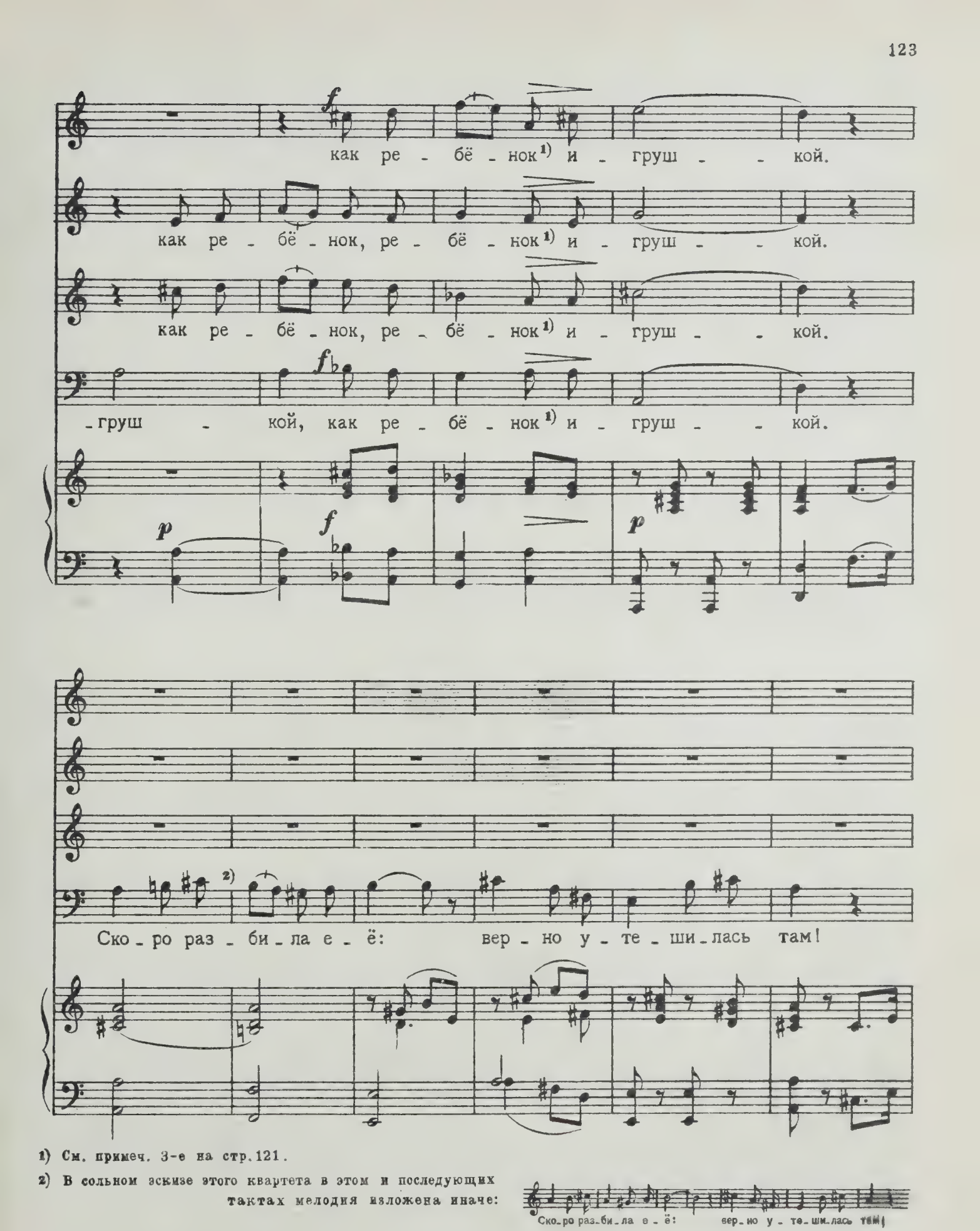
2) В более раннем сольном эскизе этого квартета в этом и последующих тактах дан пунктирный ритм:



3) У Дельвига: *младенец*.



1) См. примеч. 3-е на предыдущей странице.



1) См. примеч. 3-е на стр. 121.

2) В сольном эскизе этого квартета в этом и последующих тактах мелодия изложена иначе:

Ско - ро раз - би - ла е - ё: вер - но у - те - ши - лась

Ско - ро раз - би - ла е - ё: вер - но у -

Ско - ро раз - би - ла е - ё: вер - но у - те - ши - лась 1)

Ско - ро раз - би - ла е - ё: вер - но у - те - ши - лась

там, вер - но у - те - ши - лась там,

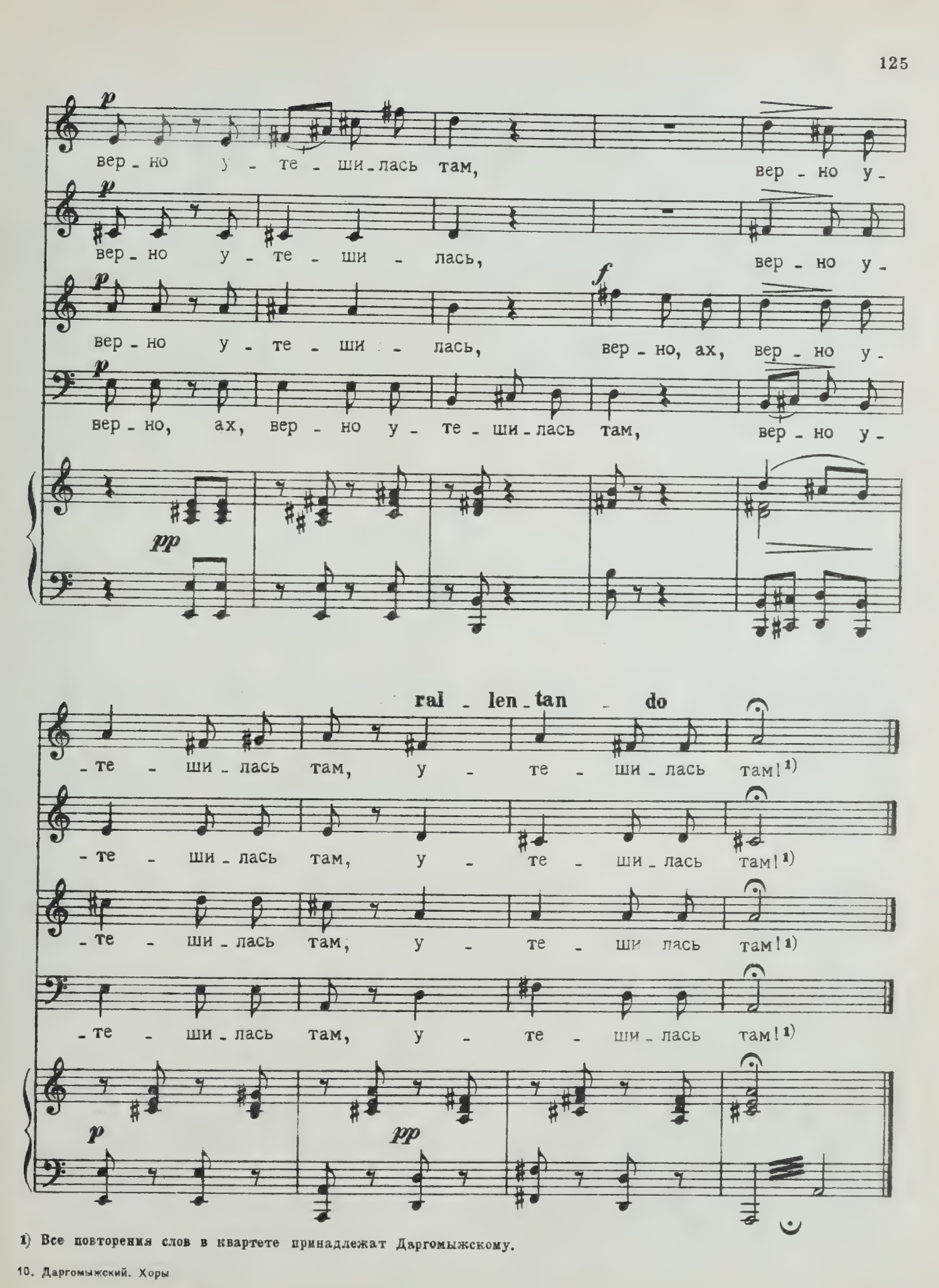
- те - ши - лась там, у - те - ши - лась там,

там, да, у - те - ши - лась там,

там, вер - но у - те - ши - лась там,

p

1) В рукописи Даргомыжского этот такт в партии тенора отличается: вер - но у -

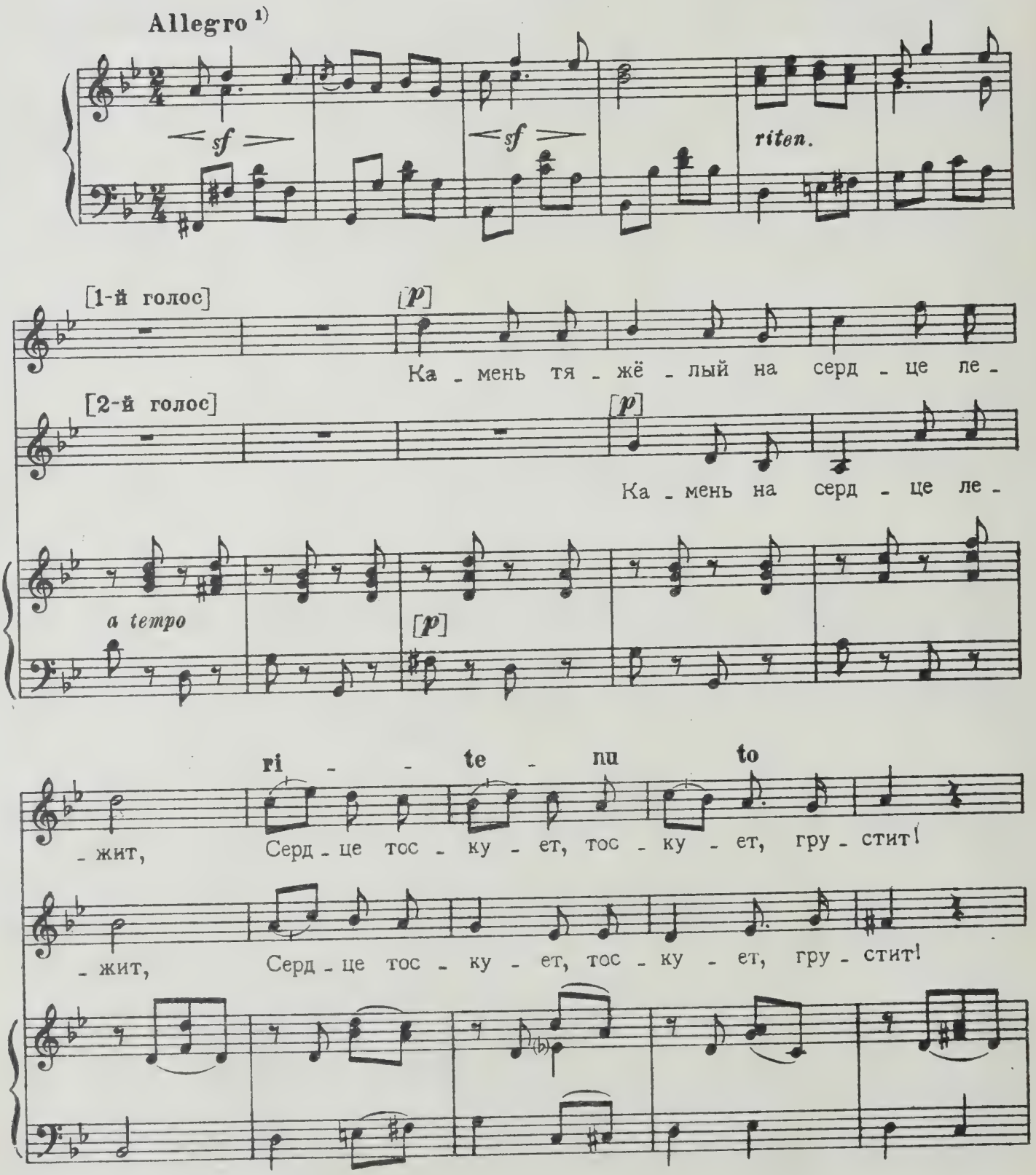


1) Все повторения слов в квартете принадлежат Даргомыжскому.

19. Камень тяжёлый на сердце лежит

РОМАНС НА ДВА ГОЛОСА

[Слова Э...]



1) В сольном варианте: *Agitato.*

a tempo

ri - te - nu - -

Грусть и тос - ка, по - ща - ди - те ме - ня, И - ли ско - рей по - гу -

Грусть и тос - ка, по - ща - ди - те ме - ня, И - ли ско - рей по - гу -

- to

a tempo

- би - те ме - ня! Сна я не зна - ю ко - то - ру - ю ночь,

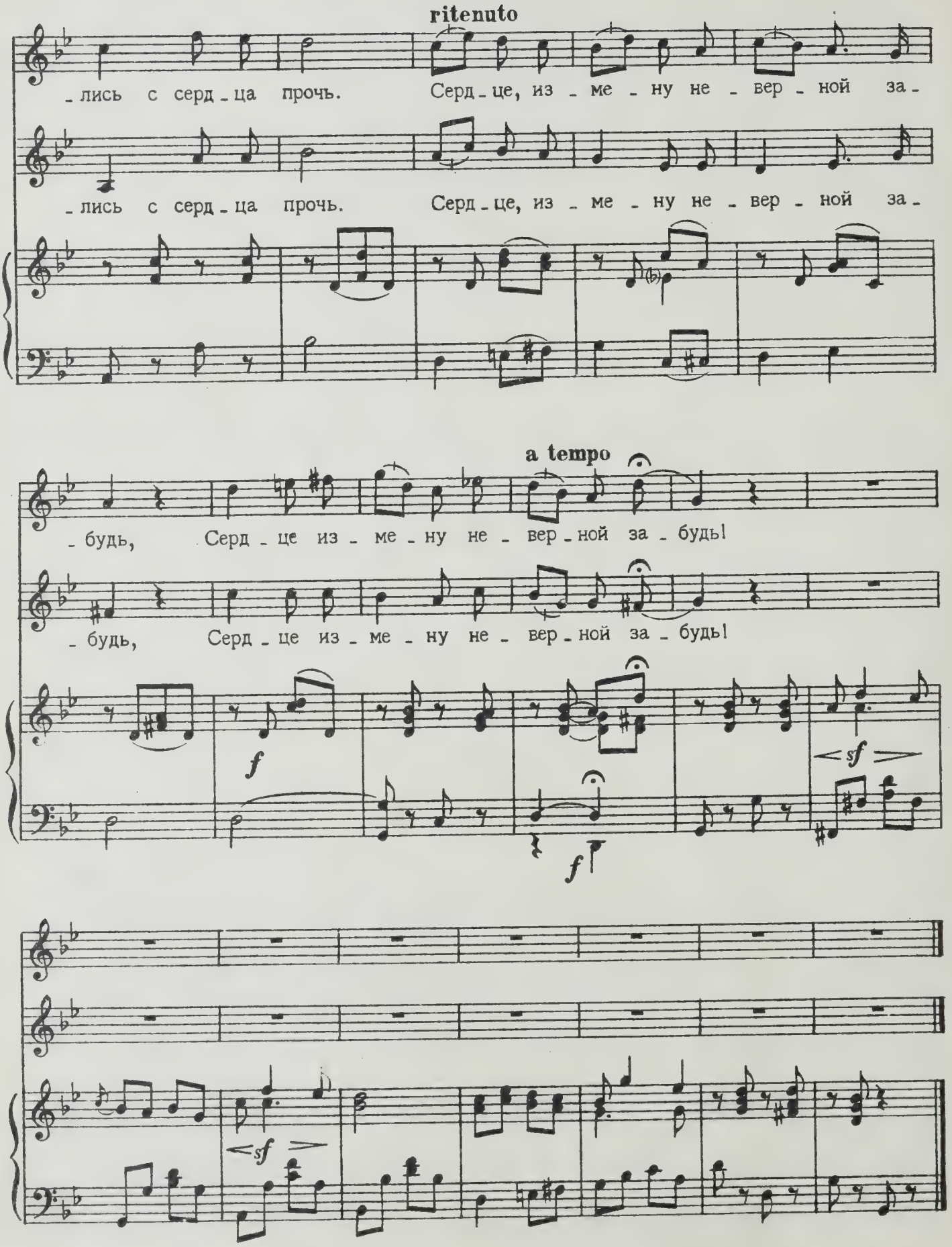
- би - те ме - ня! Сна я не зна - ю ко - то - ру - ю ночь,

ri - te - nu - to

a tempo

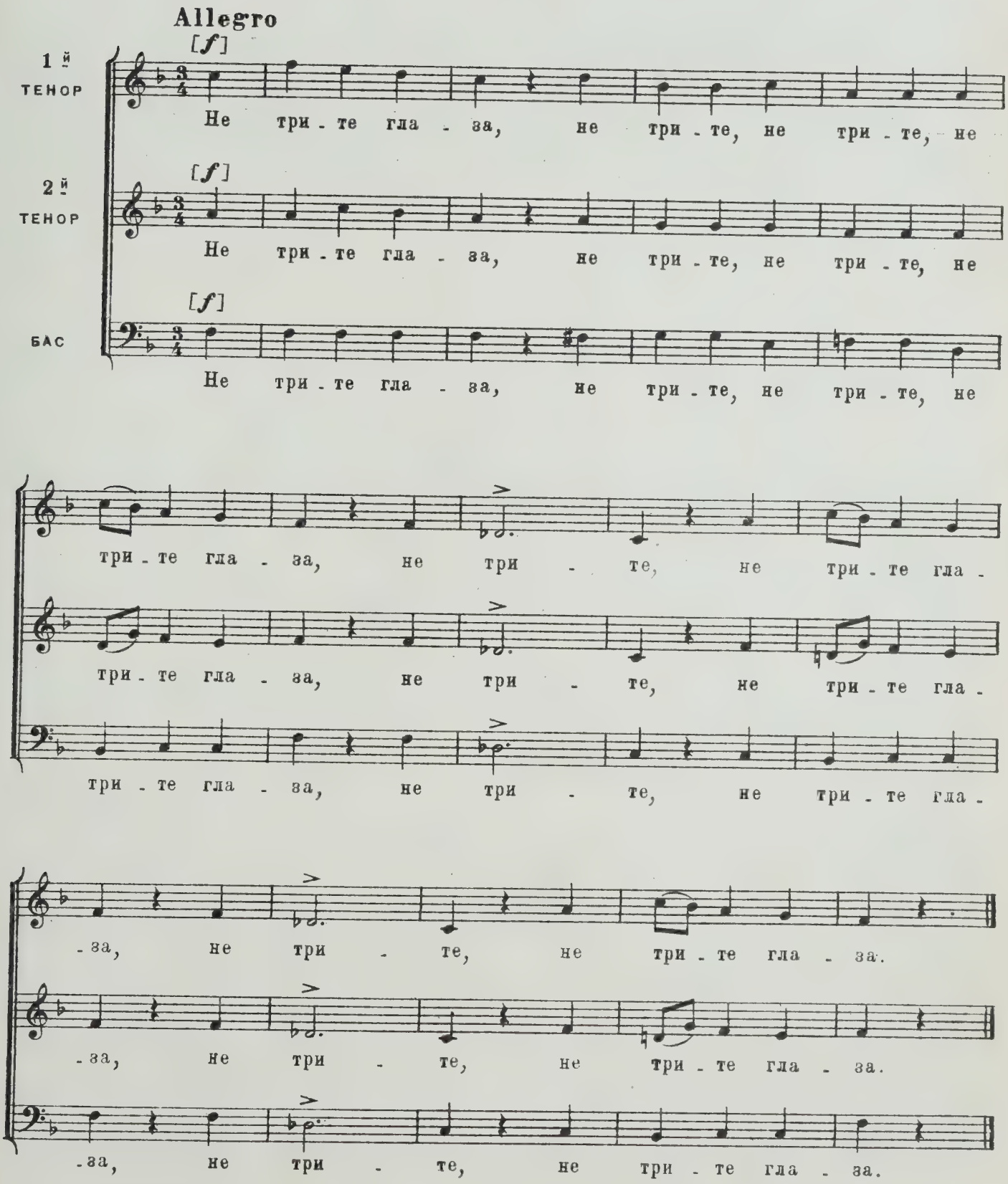
Слё - зы те - кут на ис - сох - шу - ю грудь! Ка - мень тя - жё - лый, сва -

Слё - зы те - кут на ис - сох - шу - ю грудь! ах, Ка - мень, сва -


ritenuto
-лись с серд-ца прочь. Серд-це, из-ме-ну не-вер-ной за-
-лись с серд-ца прочь. Серд-це, из-ме-ну не-вер-ной за-
a tempo
-будь, Серд-це из-ме-ну не-вер-ной за-будь!
-будь, Серд-це из-ме-ну не-вер-ной за-будь!
f
f
sf
sf

20. Не трите глаза

[ТРИО-ШУТКА]

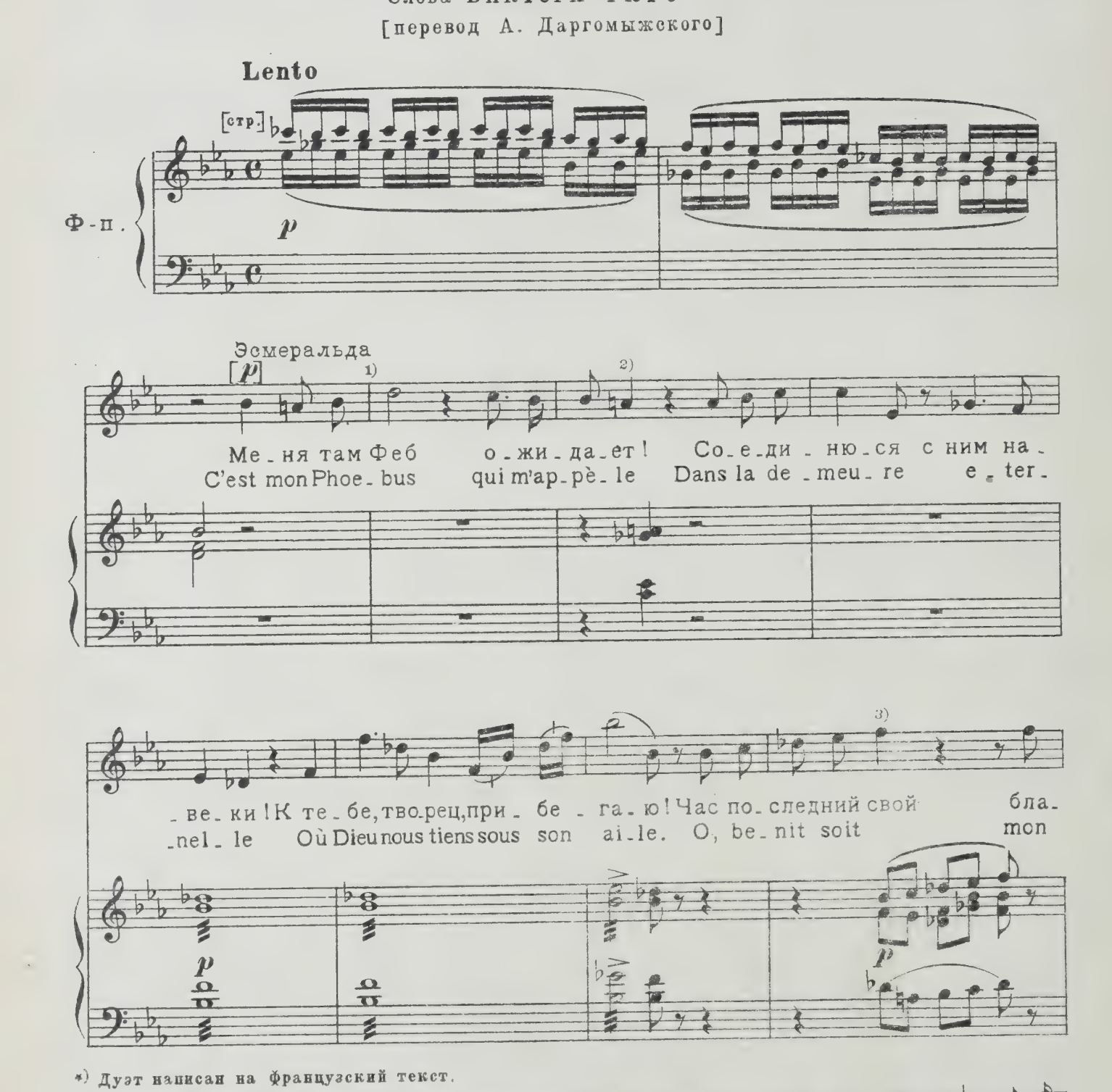


21. Дуэт

из оперы „ЭСМЕРАЛЬДА“

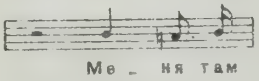
Слова ВИКТОРА ГЮГО *)

[перевод А. Даргомыжского]

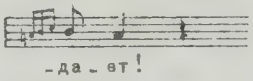


*) Дуэт написан на французский текст.

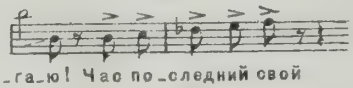
1) В автографах Даргомыжского (см. примечание в конце тома) здесь ритм иной:

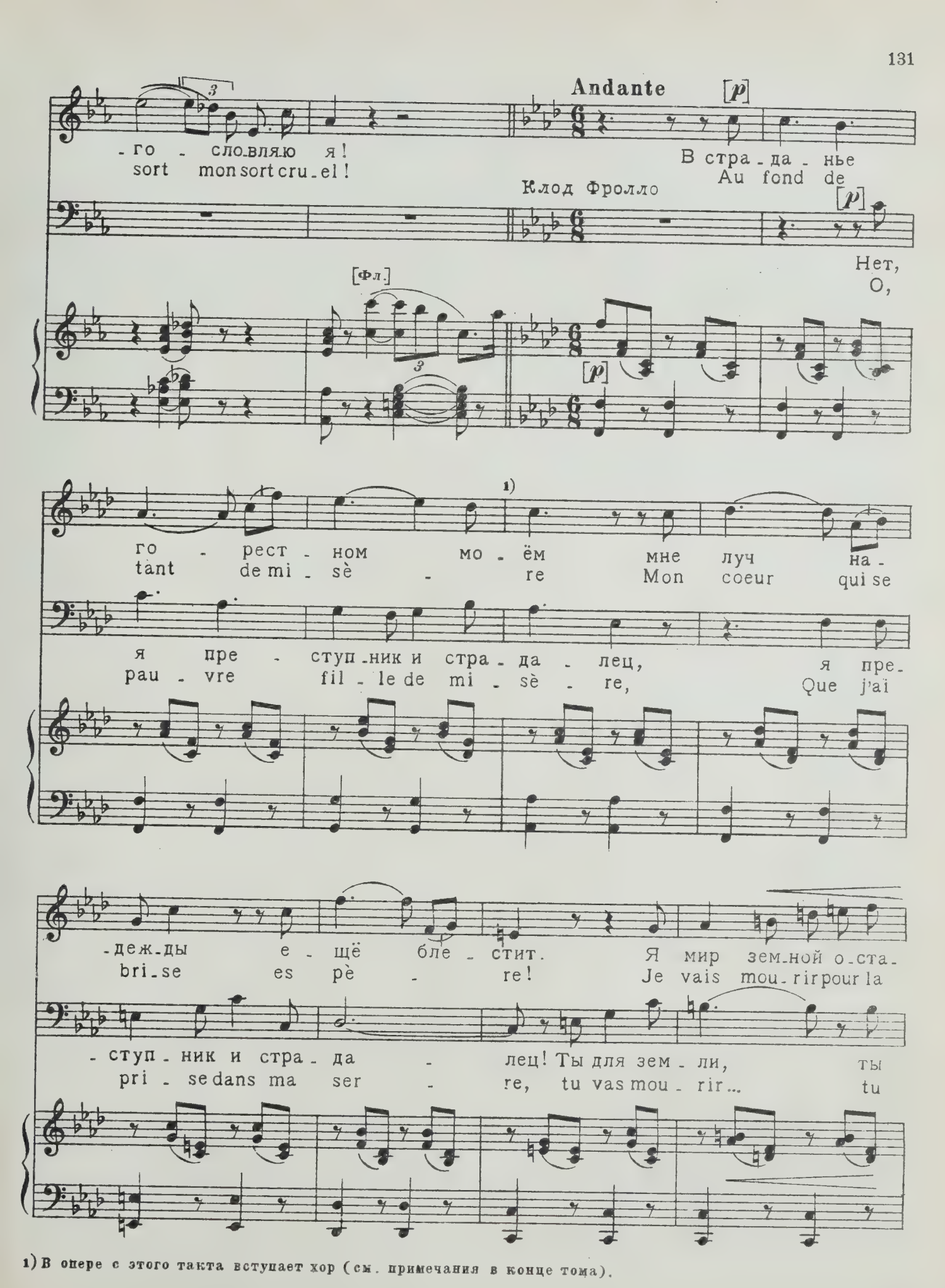


2) В автографах Даргомыжского ноте *си* ♭ предшествует форшлаг:



3) В автографах Даргомыжского эти два такта несколько отличаются:





1) В опере с этого такта вступает хор (см. примечания в конце тома).

1)

-вля-ю И в не - бе с ним со -
ter-re je vais naî - tre

для зем-ли по-ги-ба - ешь, А я, я для
vas mou-rir pour la ter - re Et moi, je suis

p

- е - ди - нюсь, Я
pour le ciel, je

не - ба уж по - гиб, ах, я по - гиб! Ты
mort pour le ciel, mort pour le ciel! tu

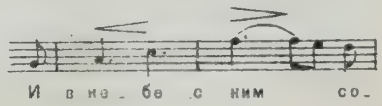
pp

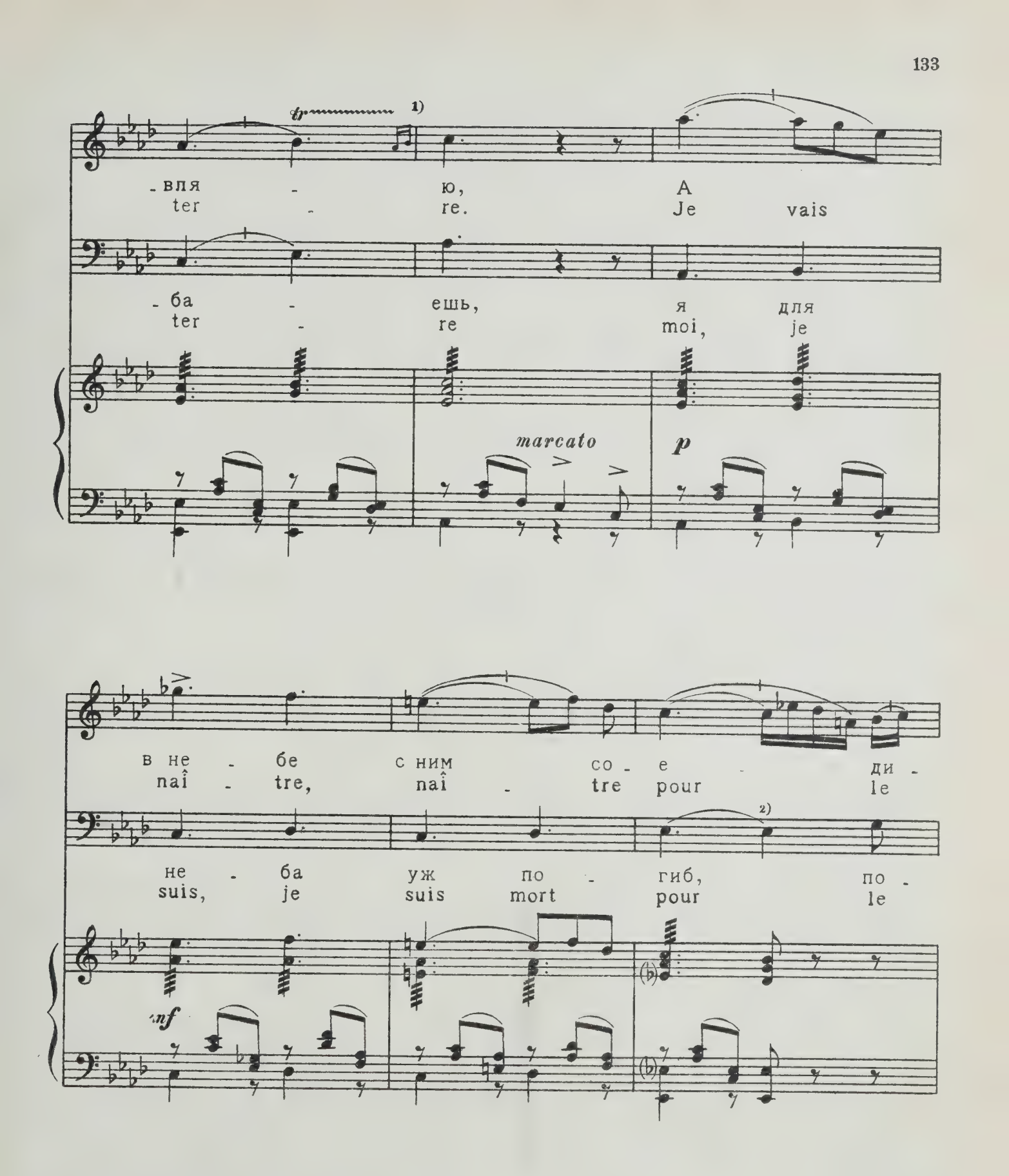
мир зем - ной о - ста -
vais mou - rir pour la

для зем - ли по - ги - ба - ешь, по - ги -
vas mou - rir pour la ter - re, pour la

mf p

1) В рукописях Даргомыжского в этих двух тактах знаки *cresc.* и *dimin.*:





1) В рукописях Даргомыжского нахшлага после трели нет.

2) В автографах композитора *ми* повторено и вставлено слово „уж“. - гиб, уж по -

1)

-нюсь, да с ним со-е - ди-нюсь, я
ciel, nai - tre pour le ciel! Qui,

-гиб! Ах, я, я по - гиб для не - ба,
ciel! Hè - las, je suis mort, je suis mort

p

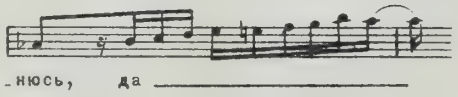
ten. 2)

в не - бе с ним со - е - ди - нюсь!
je vais nai - tre pour le ciel!

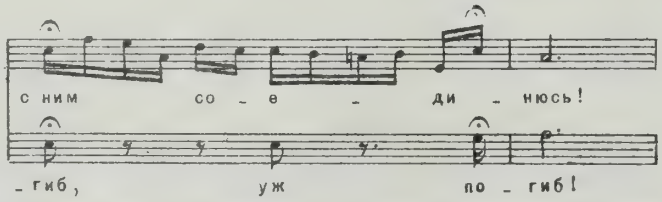
ten. 2)

я для не - ба по - гиб, я по - гиб!
pour le ciel, je suis mort pour le ciel!

1) В автографах Даргомыжского этот такт несколько отличается:



2) В автографах Даргомыжского вокальные партии в заключительных тактах отличаются:

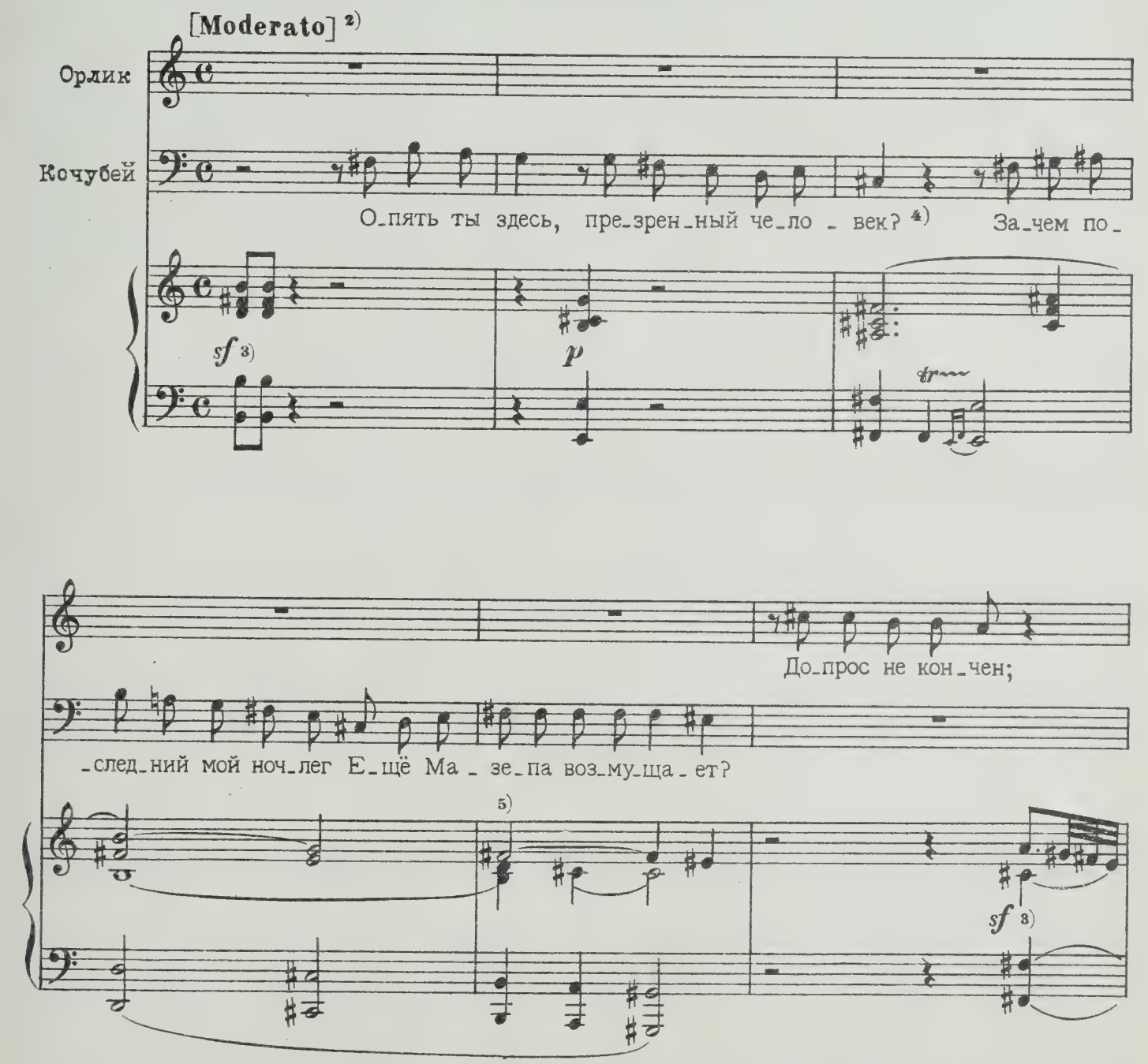


кроме того в партитуре над верхней строчкой вписан рукой композитора вариант заключительной каденции Эсмеральды; вот он:

22. [Дуэт Кочубея и Орлика][1]

[ИЗ НАЧАТОЙ ОПЕРЫ „МАЗЕПА“]

[Слова А. ПУШКИНА]



1) Рукопись Даргомыжского озаглавлена: „*Кочубей*;“ в основу дуэта положены стихи из 2-й песни поэмы „*Полтава*.“

2) У Даргомыжского обозначения темпа нет.

3) В посмертном издании В. Бесселя (1872 г.) указано: *mf*.

4) У Пушкина: *Ты здесь, жестокий человек?*

5) В издании В. Бесселя здесь другое созвучие:

от - ве - чай!

Я от - ве - чал у - же; сту - пай, О -

sf 1)

Е - щё при - зна - нья Пан гет - ман тре - бу - ет.

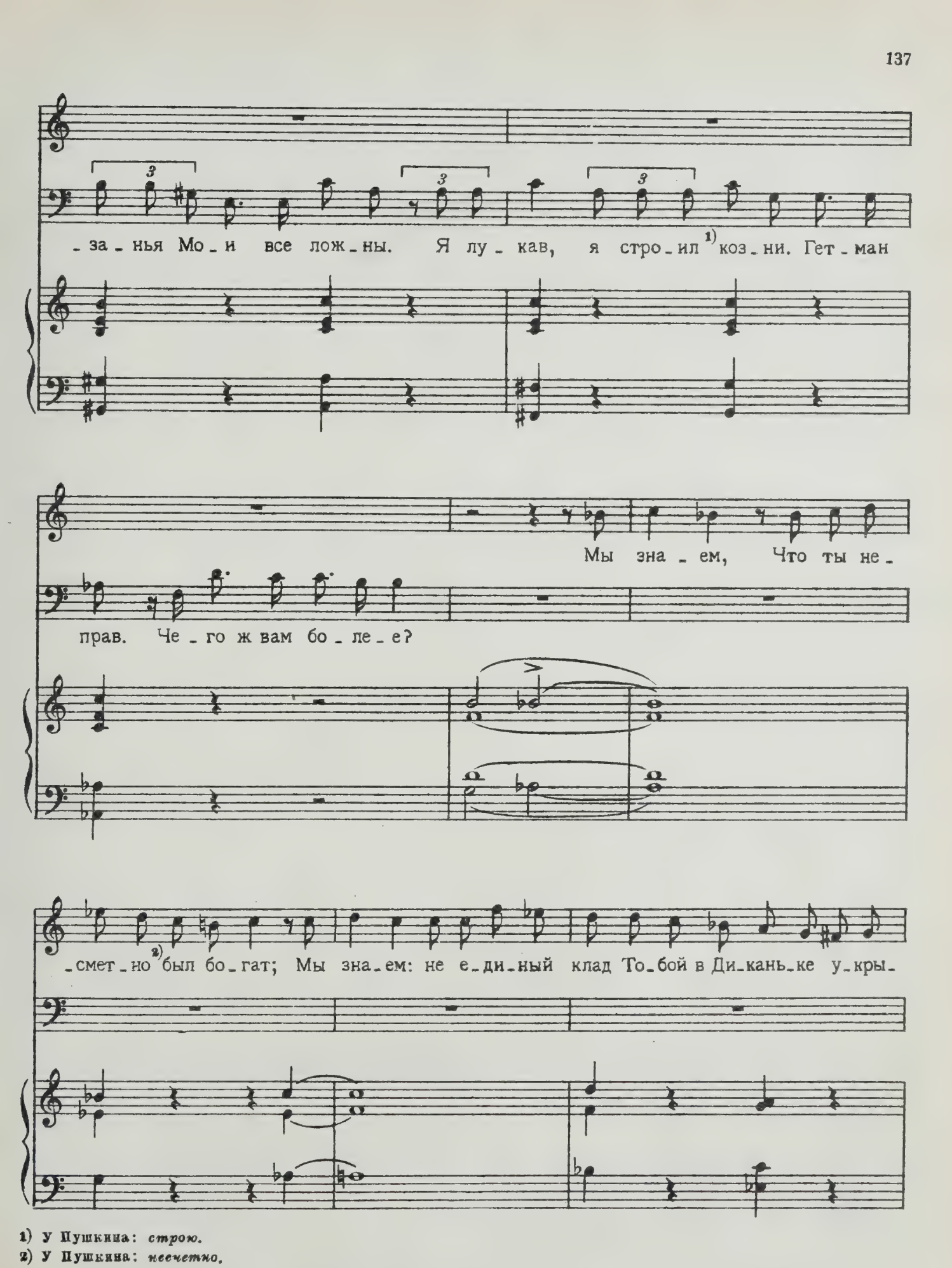
- ставь ме - ня. Но

f

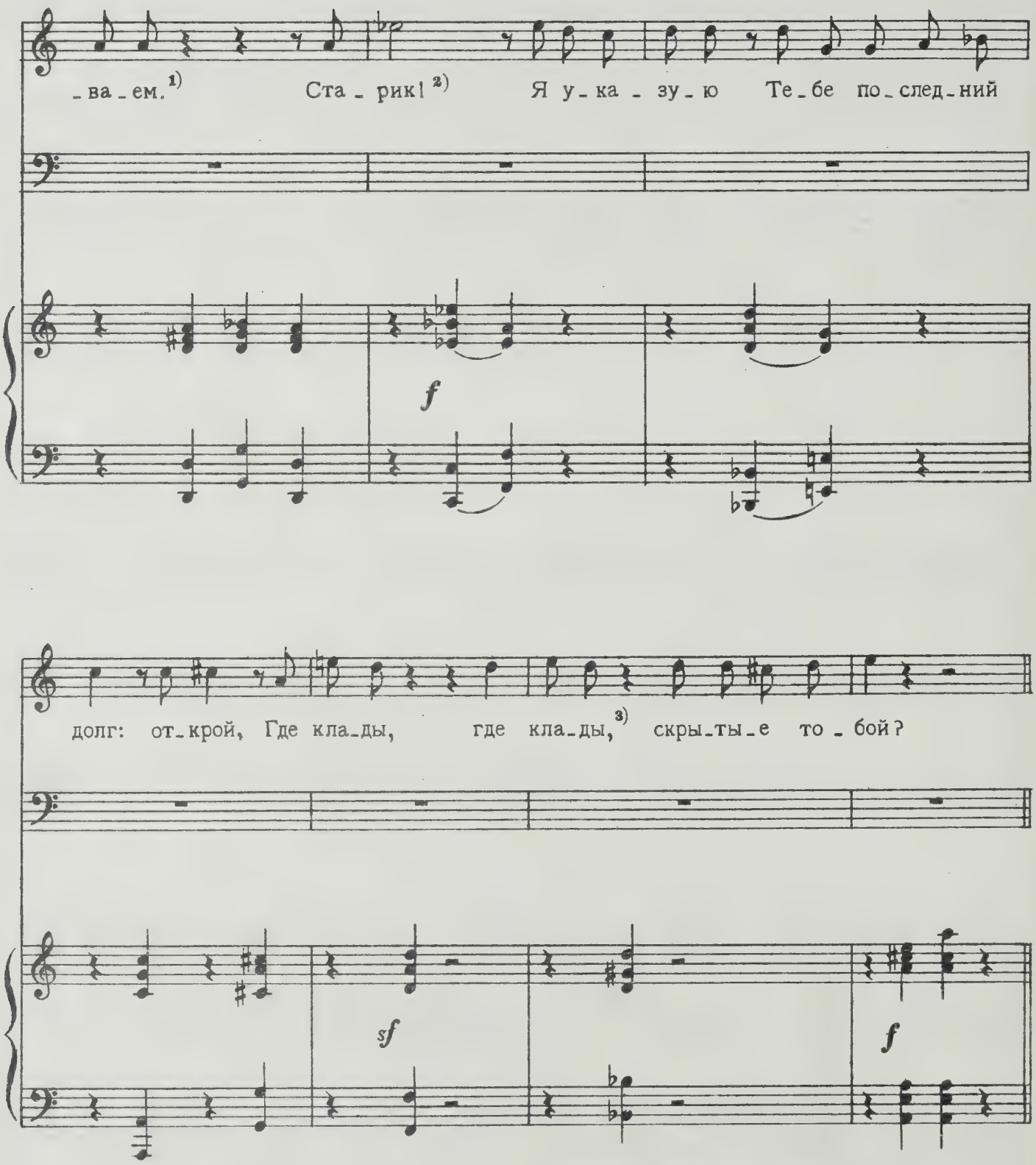
в чём? Дав - но при - знал - ся 2) я во всём, Что вы хо - те - ли. По - ка -

1) В издании В. Бесселя указано: *mf*.

2) У Пушкина: *сознался*.



1) У Пушкина: *строю.*
2) У Пушкина: *несчетно.*



1) Здесь выпущены Даргомыжским следующие строки:

Свершиться казнь твоя должна;
Твоё имение сполна
В казну поступит войсковую -
Таков закон.

2) Обращение вставлено Даргомыжским.

3) Повторение слов: *где клады* принадлежит Даргомыжскому.

*)

f

Так, не о-шиб-лись вы: три кла-да В сей жиз-ни бы-ли мне от-

p

-ра-да! И пер-вый клад мой Честь бы-ла, Клад э-тот

пыт-ка у-нес-ла;[1] Дру-гой мой[2] клад не-воз-вра-ти-мый — Честь

1) У Пушкина: *отняла.*

2) У Пушкина: *был.*

*) В посмертном издании здесь стоит: *очень тихо.*

до-че-ри[1] лю-би- -мой. Я день и ночь над ним дро-жал: Ма-

Мол-чи, мол-чи, ста-рик![2]

-зе-па э-тот клад у-крал.

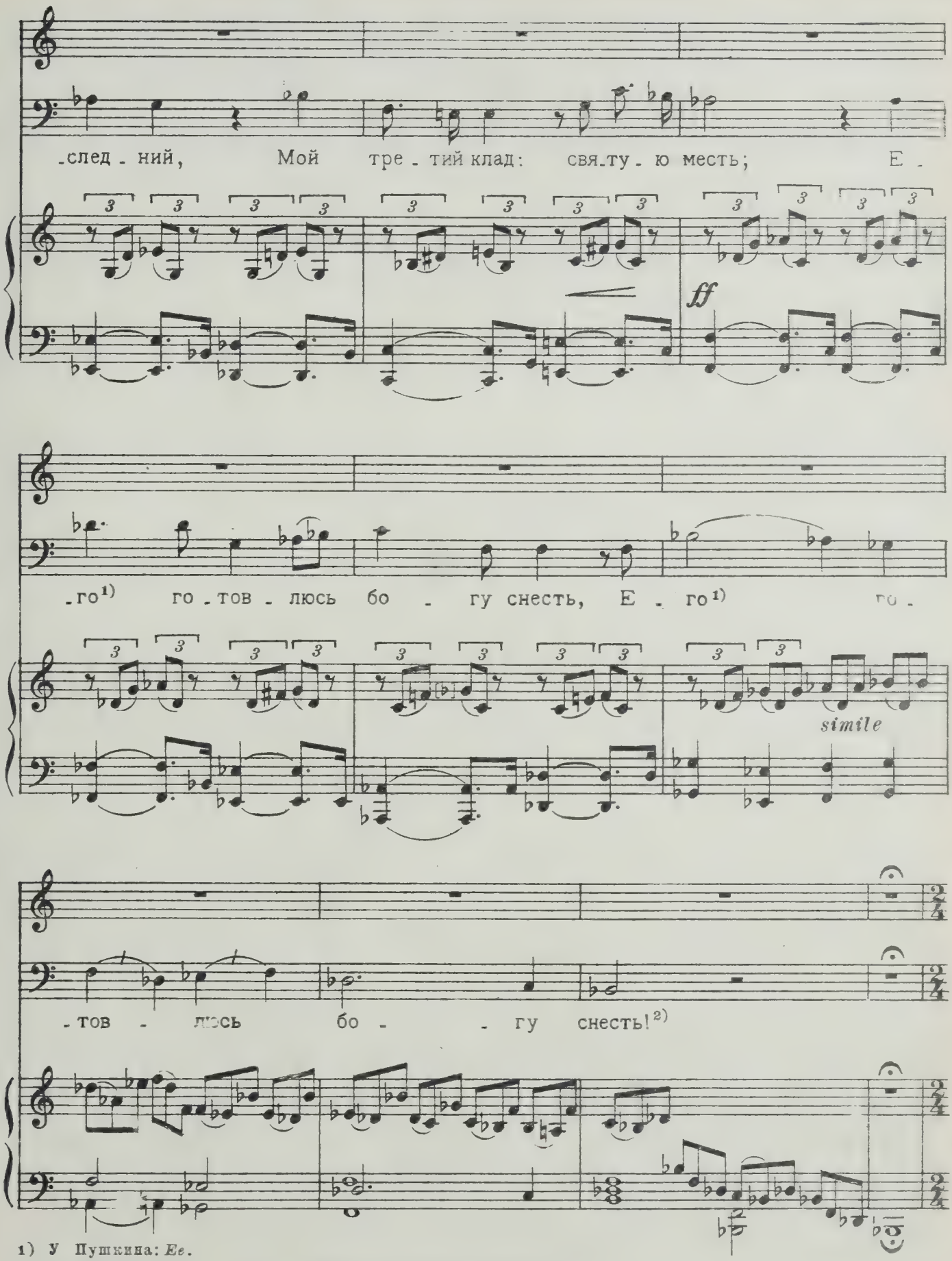
f *ff*

Но со-хра-нил я клад по-

[*simile*]

1) Здесь Даргомыжским выпущено слово: *моей*.

2) Реплика, вставленная Даргомыжским.



1) У Пушкина: *Ее*.

2) Повторение этого стиха принадлежит Даргомыжскому.

О-ставь, ста-рик, пу-сты-е бред-ни;[1] Шу-тить не

f p

вре-мя! Дай от-вет, Ког-да не хо-чешь

sf

пыт-ки но-вой: Ска-жи,[2] где спря-тал день-ги?

sf f

1) В этом стихе Даргомыжским переставлены слова; у Пушкина: *Старик, оставь пустые бредни.* Кроме того композитором выпущены два последующих стиха: *Сегодня, покидая свет,*
Питайся мыслию суровой.

2) Слово: *Скажи* вставлено Даргомыжским.

[ff]

Где спря - тал день - ги?

[ff]

Хо-лоп пре - зрен - - ный![1] О - кон-чишь ли до-

ff

Дай от - вет, Ког - да не хо-чешь пыт -

[ff]

-прос не - ле - пой? О - кон - чишь ли до - прос

[ff]

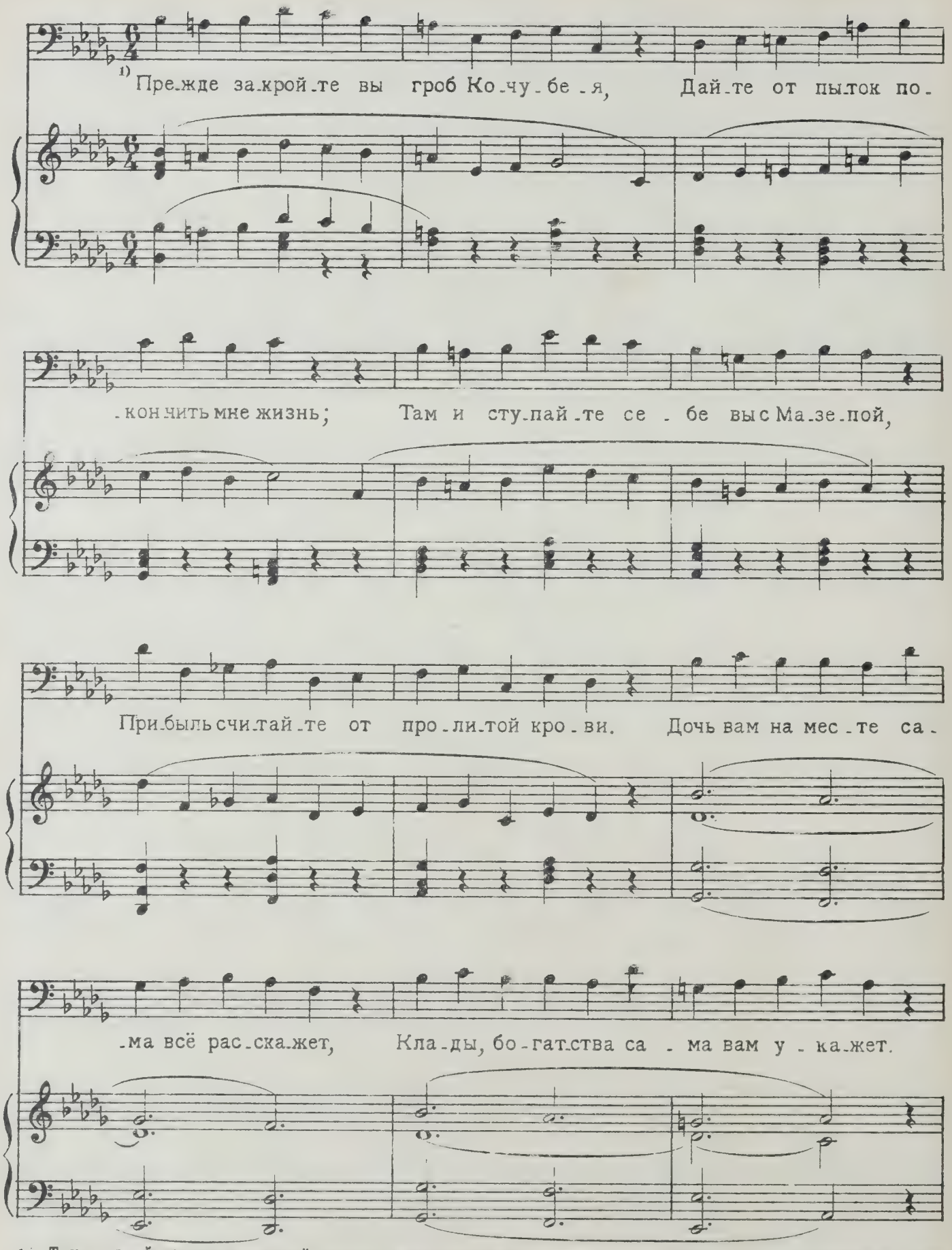
- - - ки но - вой! Ну![2]

не - - ле - пой? Нет.[3]

1) У Пушкина: *Злой холоп!*

2) Повторение слов Орлика принадлежит Даргомыжскому.

3) Слово: *нет* вставлено композитором.



1) Текст этой, заключительной части дуэта представляет свободную транскрипцию пушкинских стихов в ином размере: вместо ямба-дактиль. (см. примечания в конце тома).

Грабь-те! бе-ри-те и рой-те под-ва - лы, Жги-те са-ды, раз-ру

f

-шай-те до-ма. Грабь-те, то-гда у-же всё бу-дет ва - ше,

f

Но лишь те-перь по-ща - ди-те ме-ня, Ах! у-мо-ля-ю, о-

-ставь-те ме-ня!

sf

1)

[ff]

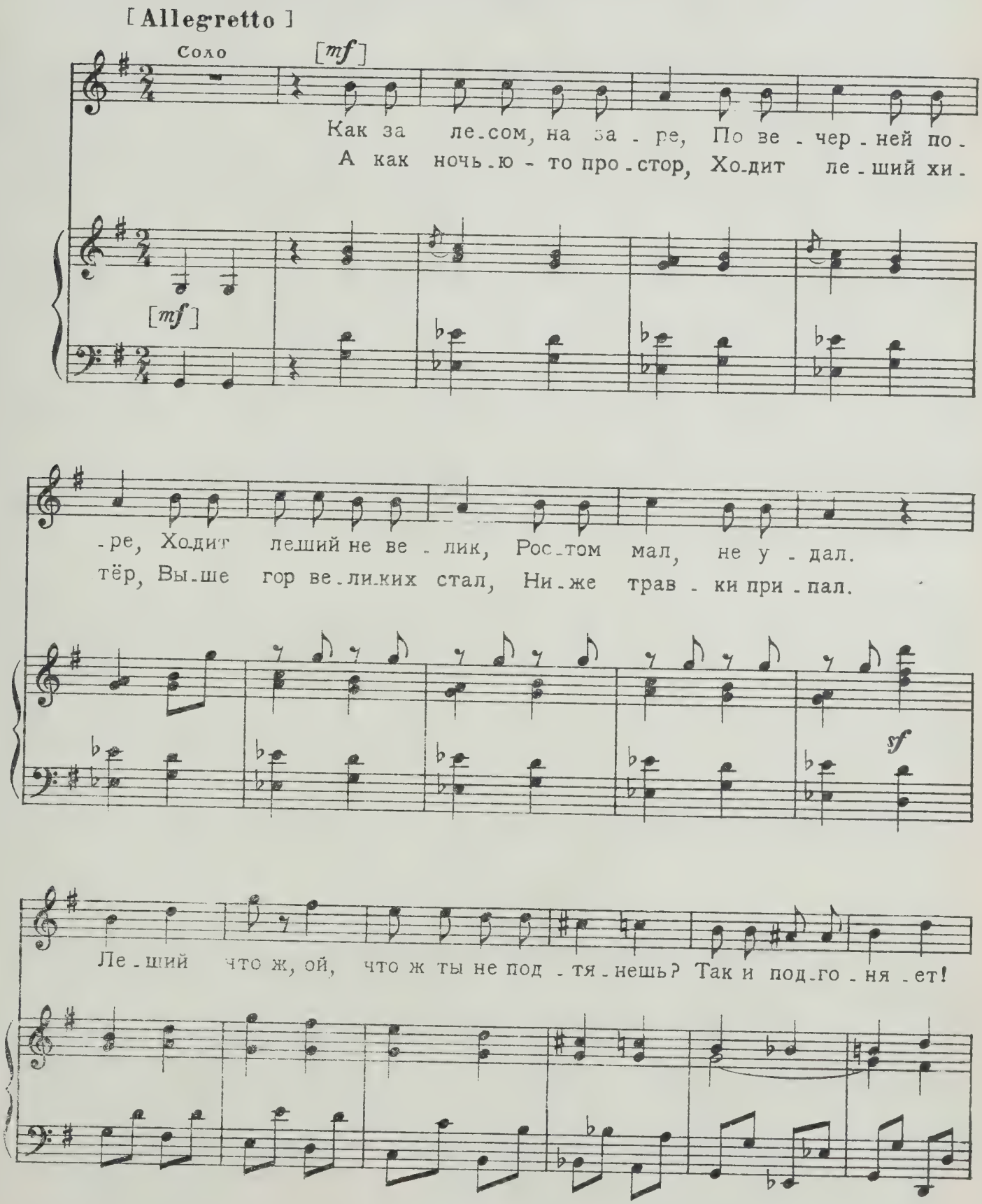
[ff]

1) Отсюда до конца записано в автографе карандашом.

ОТРЫВКИ
из
НЕОКОНЧЕННОЙ
ОПЕРЫ
„РОГДАНА“

23 (1). Комическая песня

Слова по А. ВЕЛЬТМАНУ



Так и под-мы-ва-ет, Скок, скок, что ж, э-то что, за

пе-сня? Вот всё бы скок, всё бы скок, всё бы скок, в каб-лу-

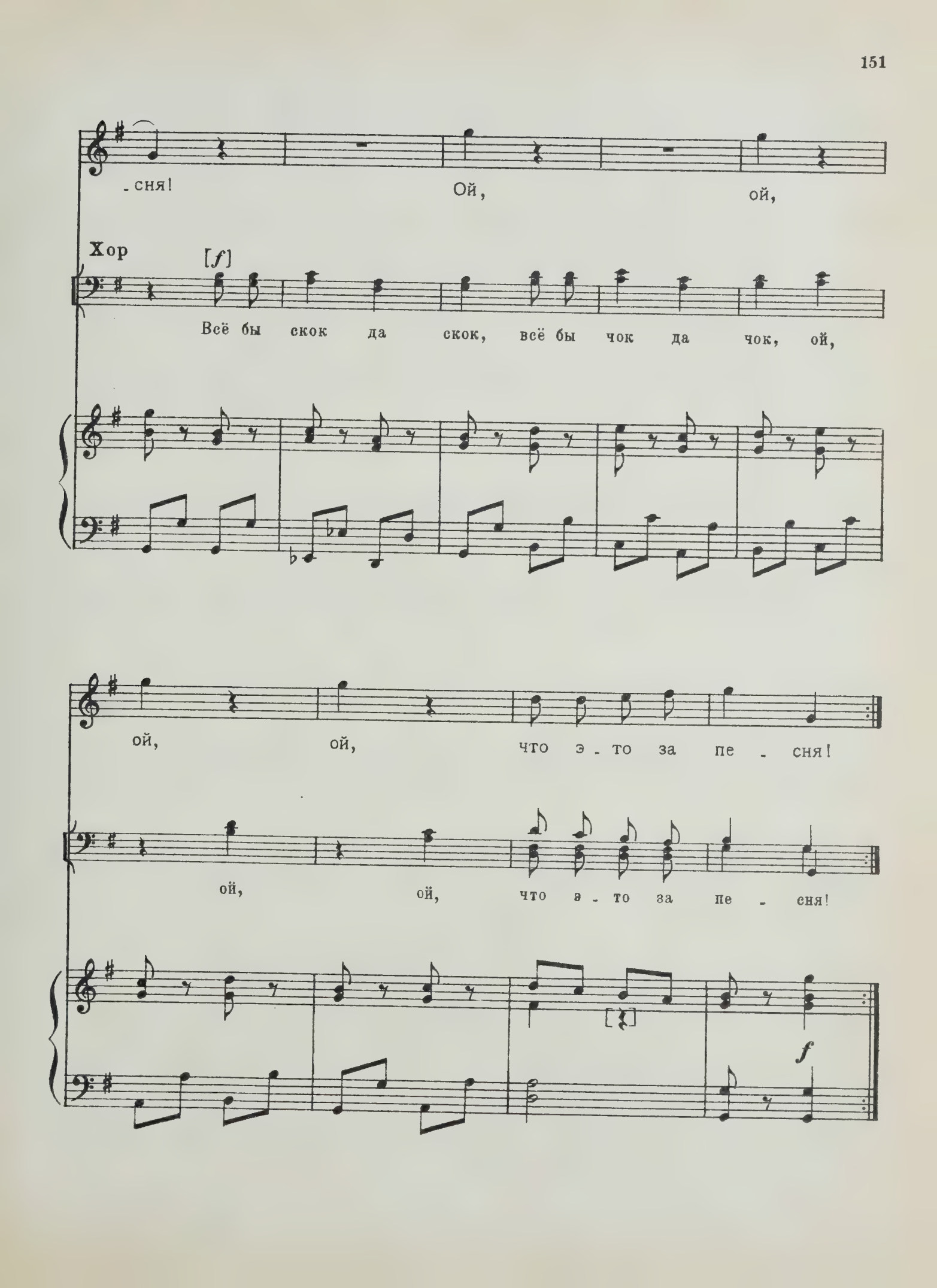
-чок, в тре-па-чок, чок, Ой, что ж э-то, что ж э-то,

[f]

что ж э-то за пе - - - - - сня! 1)

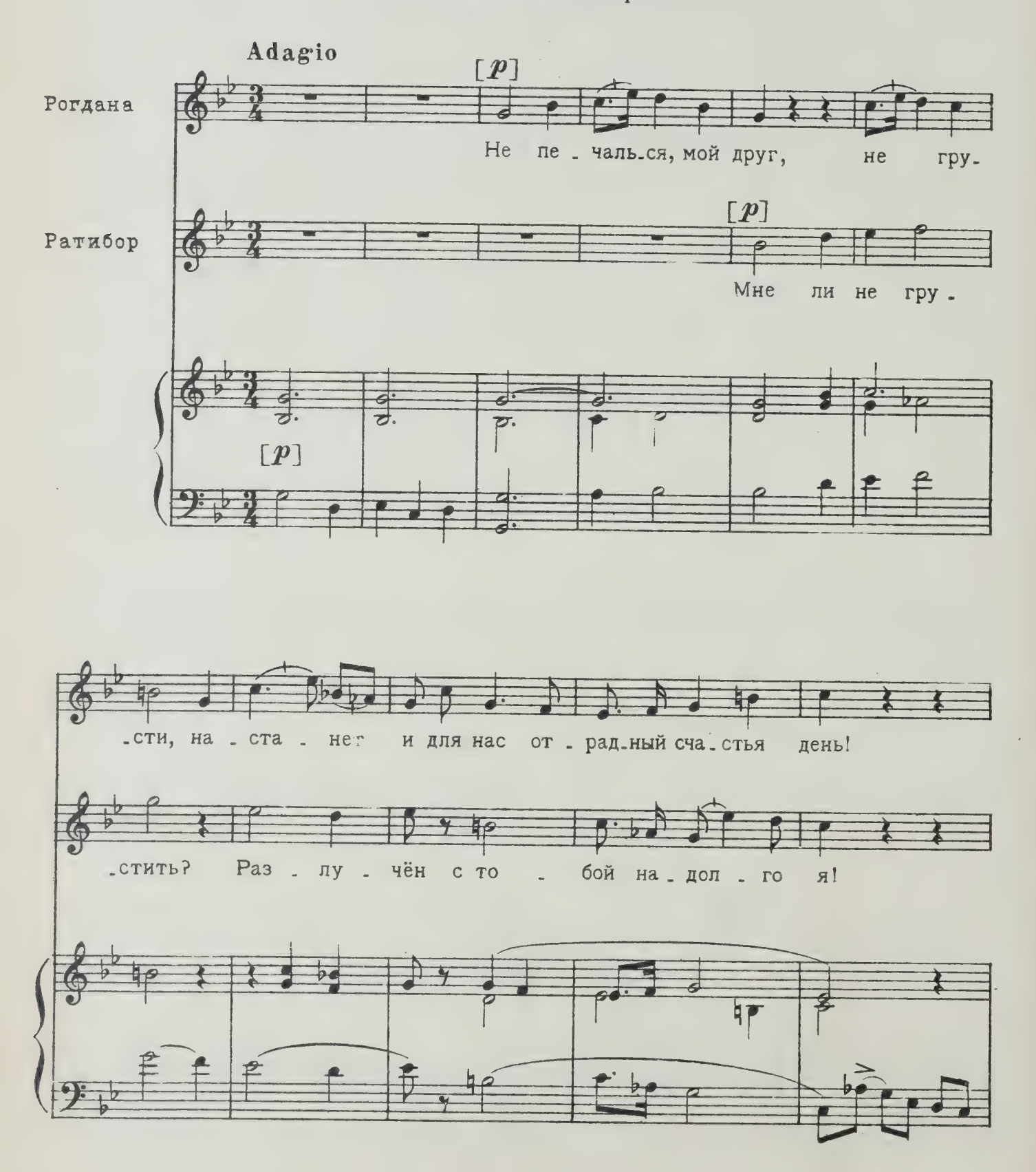
[f]

1) Авторский вариант окончания.


-сня!
Ой,
ой,
Хор
[f]
Всё бы скок да скок, всё бы чок да чок, ой,
ой,
ой,
что э - то за пе - сня!
ой,
ой,
что э - то за пе - сня!
f

24 (2). Дуэтино

[Слова неизвестного автора]



Нам раз - лу - ка с то бо - ю не на

Ах, ког - да же ты

век суж - де - на, толь - ко ве - рен

бу - дешь мо - ей? Мне ль не -

будь Рог - да - не, волшеб - ных чар ты не страшись,

- вер - ным быть Рог - да - не! Ах. по - верь мне: вол - шеб - ных коз - ней

на под-виг си-лы даст лю-бовь. Судь-бе ты по-ко-

не стра-шусь! Мне си-лы даст лю-бовь!

-рись и бу-дешь счаст-лив вновь, и бу-дешь счаст-лив

Судь-бе я по-ко-рюсь, чтоб за-слу-жить лю-

вновь; толь-ко ве-рен будь, судь-бе ты по-ко-

-бовь; ах, Рог-да-на! Кля-нусь я те-

-рись и бу-дешь счаст-лив вновь, и бу-дешь счаст- лив

-бе, кля-ну - ся: судь-бе я по-ко-рюсь, чтоб за-слу-жить лю-

вновь; ве - рен будь Рог - да - не

-бовь; толь - ко б за-слу-

ritenuto

ten.

и бу - дешь, бу-дешь счаст-лив вновь!

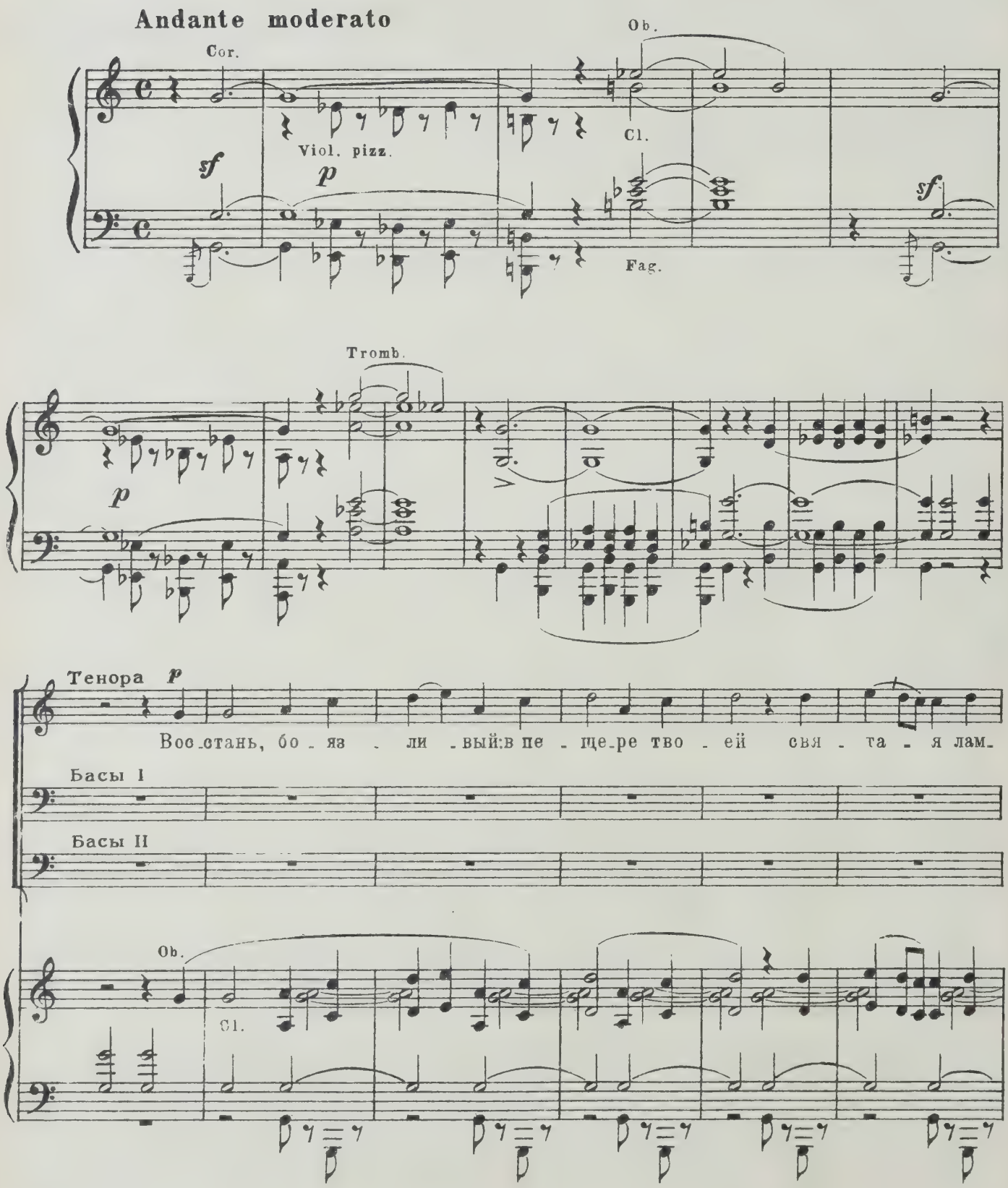
ten.

-жить мне тво - ю, тво-ю лю-бовь!

sf

25 (3). Восточный хор отшельников

[Слова А. ПУШКИНА]



-па-да До ут - ра го - рит. Вос - стань, бо - яз - ли - вый: лам-

[p]

Вос-стань, лам-па-да

[p]

Вос-стань, лам-па-да

Viol.

-па - да го - рит. Сер - деч - ной мо - лит - вой про-

го-рит, го - рит. Сер - деч - ной мо -

го-рит, го - рит.

-рок у - да - ли пе - чаль - ны - е мы - сли, лу - ка - вы - е

- - лит - вой ты пе - ча - ли у - да -

сны! Вос - стань, бо - яз - ли - вый: лам - па - да го - рит.

- ли. Вос - стань, лам - па - да го - рит, го - рит.

Вос - стань, лам - па - да го - рит, го - рит.

Fl.

Viol.

Fl.

До ут - ра мо - лит - ву сми - рен - но тво -

До ут - ра мо - лит - - ву тво -

До ут - ра мо - лит - - ву тво -

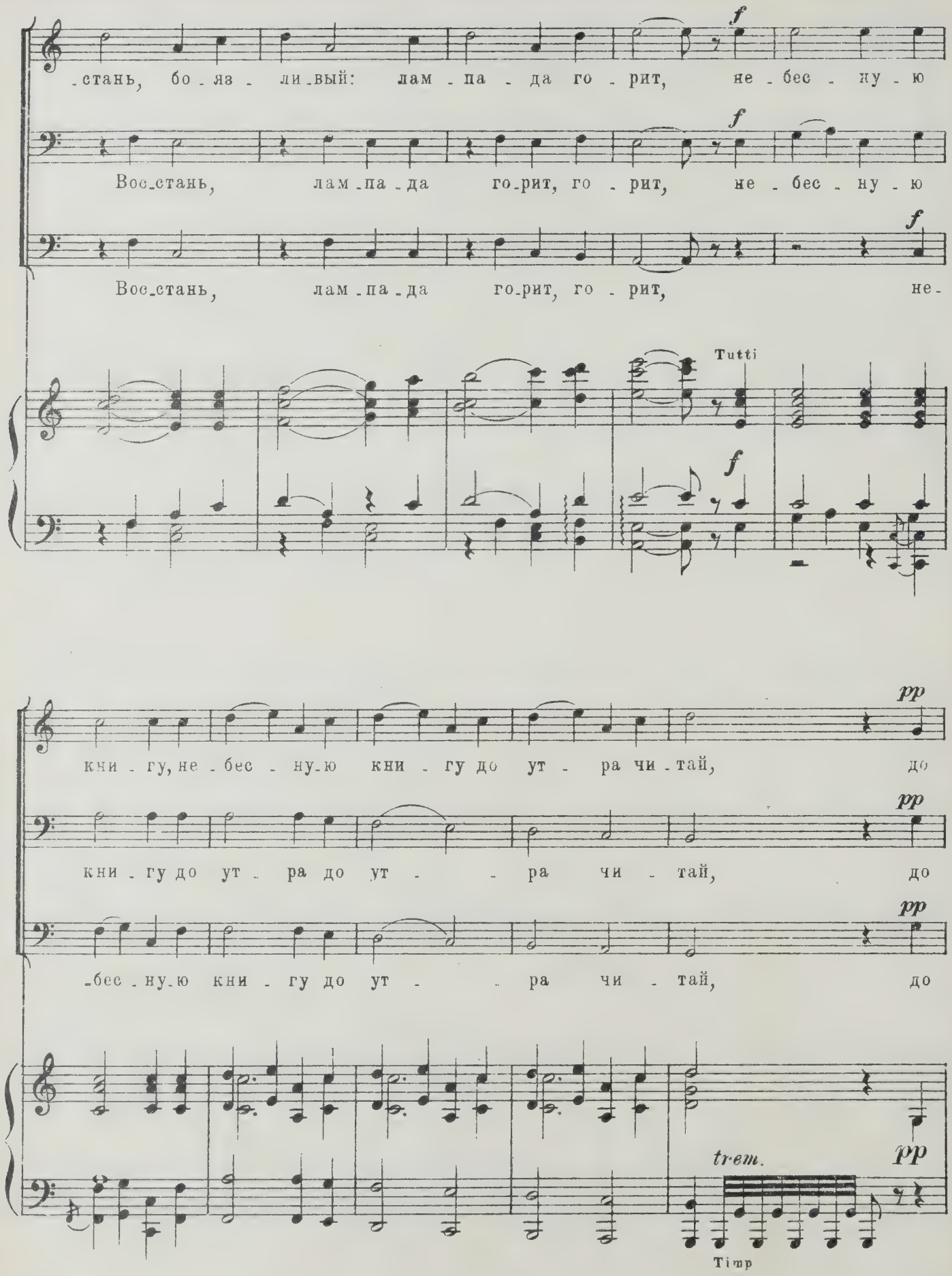
Fl.
Ob.
Cl.
Viol.

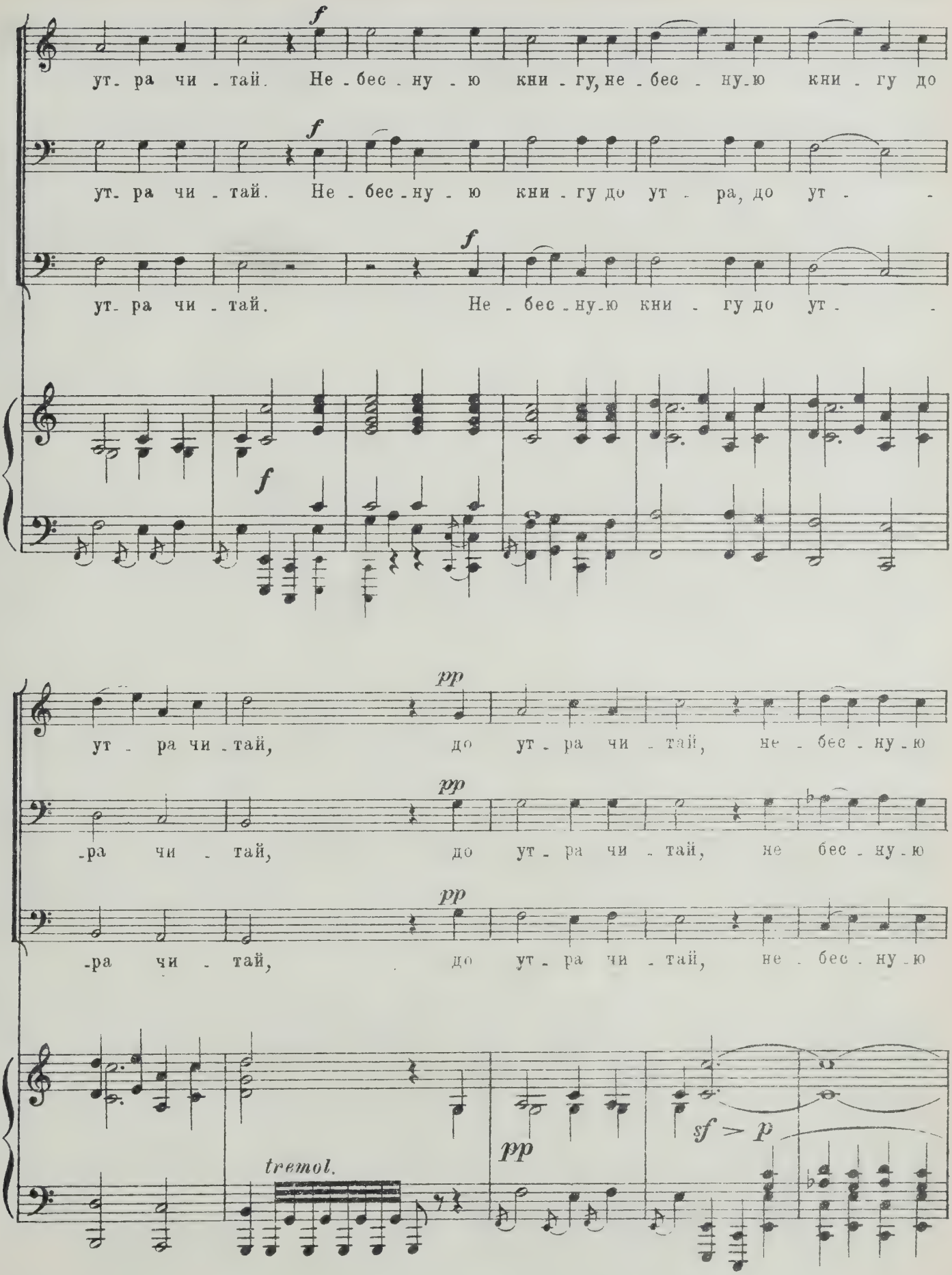
- ри, не - бес - ну - ю кни - гу до ут - ра чи - тай! Вос -

- ри и кни - - гу чи - тай!

- ри и кни - - гу чи - тай!

Fl.


f
-стань, бо-яз-ли-вый: лам-па-да го-рит, не-бес-ну-ю
f
Вос-стань, лам-па-да го-рит, го-рит, не-бес-ну-ю
f
Вос-стань, лам-па-да го-рит, го-рит, не-
Tutti
f
pp
кни-гу, не-бес-ну-ю кни-гу до ут-ра чи-тай, до
pp
кни-гу до ут-ра до ут-ра чи-тай, до
pp
-бес-ну-ю кни-гу до ут-ра чи-тай, до
trem.
pp
Timp


f
ут- ра чи - тай. Не - бес - ну - ю кни - гу, не - бес - ну - ю кни - гу до
f
ут- ра чи - тай. Не - бес - ну - ю кни - гу до ут - ра, до ут - -
f
ут- ра чи - тай. Не - бес - ну - ю кни - гу до ут - -
f
pp
ут - ра чи - тай, до ут - ра чи - тай, не - бес - ну - ю
pp
-ра чи - тай, до ут - ра чи - тай, не бес - ну - ю
pp
-ра чи - тай, до ут - ра чи - тай, не - бес - ну - ю
tremol.
pp
sf > p

кни-гу до ут-ра чи-тай, до ут-ра чи-тай.

кни-гу до ут-ра чи-тай, до ут-ра чи-тай.

кни-гу до ут-ра чи-тай, до ут-ра чи-тай.

sf> *sf*

Fl. Ob.

Viol. pizz.

Cl.

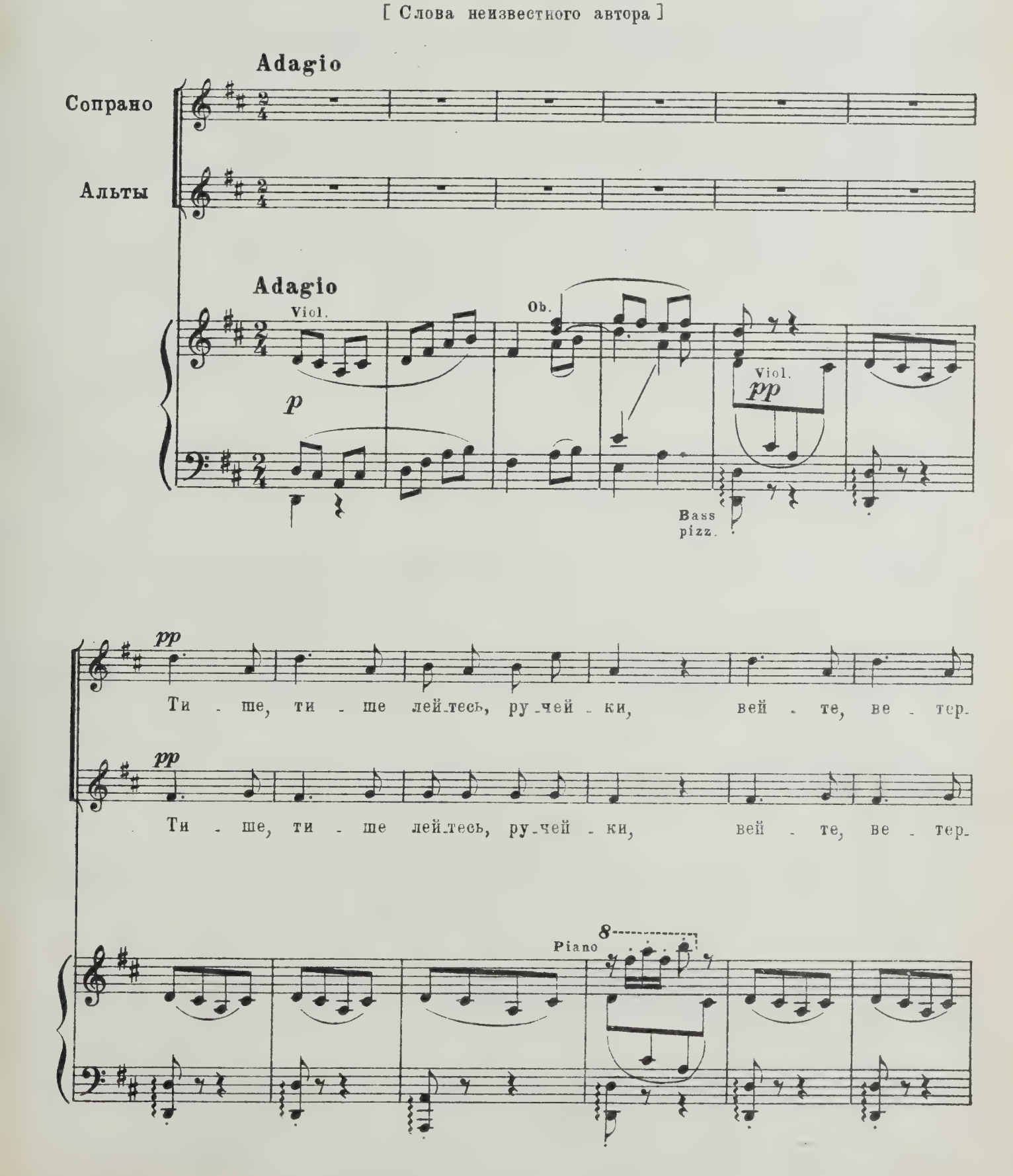
Cor.

Viol. pizz.

un poco riten.

26 (4). [Хор волшебных дев над спящей княжной Рогданой]

[Слова неизвестного автора]



-ки, ноч-ной про-хла-дой. Спи, пре-лест-на-я княж-на,

-ки ноч-ной про-хла-дой. Спи, пре-лест-на-я княж-на,

8

Cor.

Cor.

здесь те-бя хра-нит са-ма, са-ма бо-ги-ня Ла-да. Ше-ле-

здесь с то-бой са-ма, са-ма бо-ги-ня Ла-да. Ше-ле-сти-те

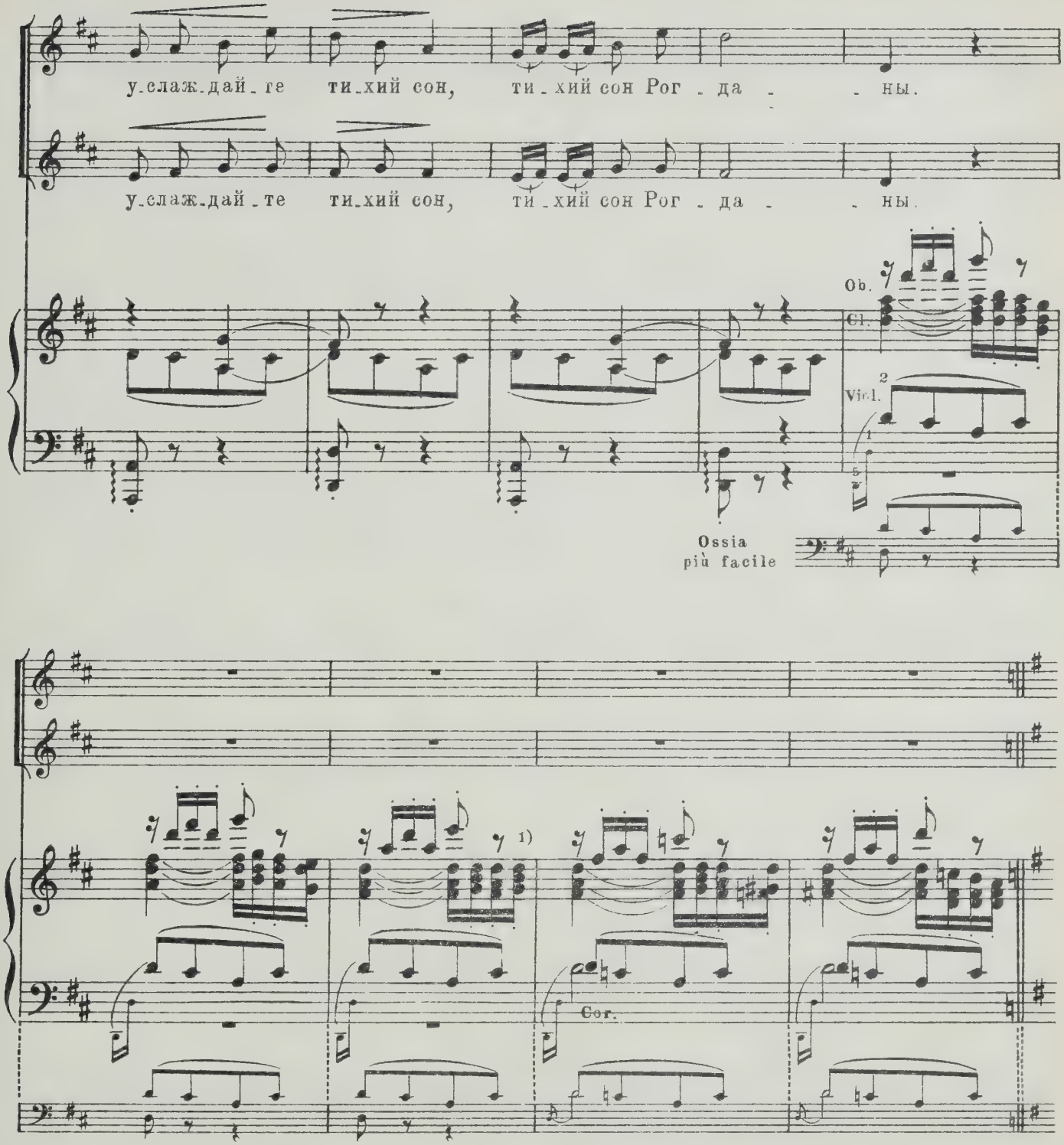
p

-сти-те лист-ка-ми, ли-ли-и, тюль-па-ны, ли-ли-и, тюль-па-ны,

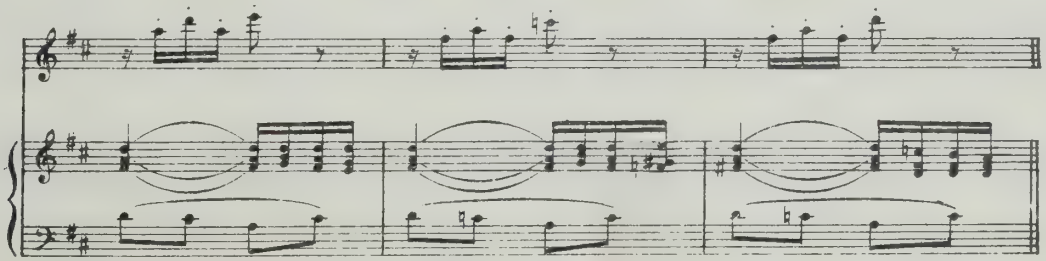
p

ти-ше лист-ка-ми, ли-ли-и, тюль-па-ны, ли-ли-и, тюль-па-ны,

8



1) В авторском клавире этот и последующий такты отличаются.



Всё в ней пре - лесть, всё от - ра - да, К на - слаж -

Всё в ней пре - лесть,

Cor.

Viol.

Bass pizz.

sf

- де - нью всё ма - нит, Ла - до - лель,

всё от - - ра - да, К на - слаж -

sf

Ла - до - лель, всё в ней пре - лесть,

- де - нью всё ма - нит. Всё в ней

Fl.

всё от - ра - да, К на - слаж - день - ю
ла - - -
пре - лесть, всё от - - ра - да, Ла - до -
simile
1)
всё ма - нит, да.
до — лель да.
- лель! Всё в ней, всё в ней пре - лесть,

1) В рукописи Даргомыжского здесь нота *si*:

Всё в ней пре - лесть, всё от - ра - - да,

всё в ней пре - лесть, всё от - ра - - да,

più facile

quasi pizz.

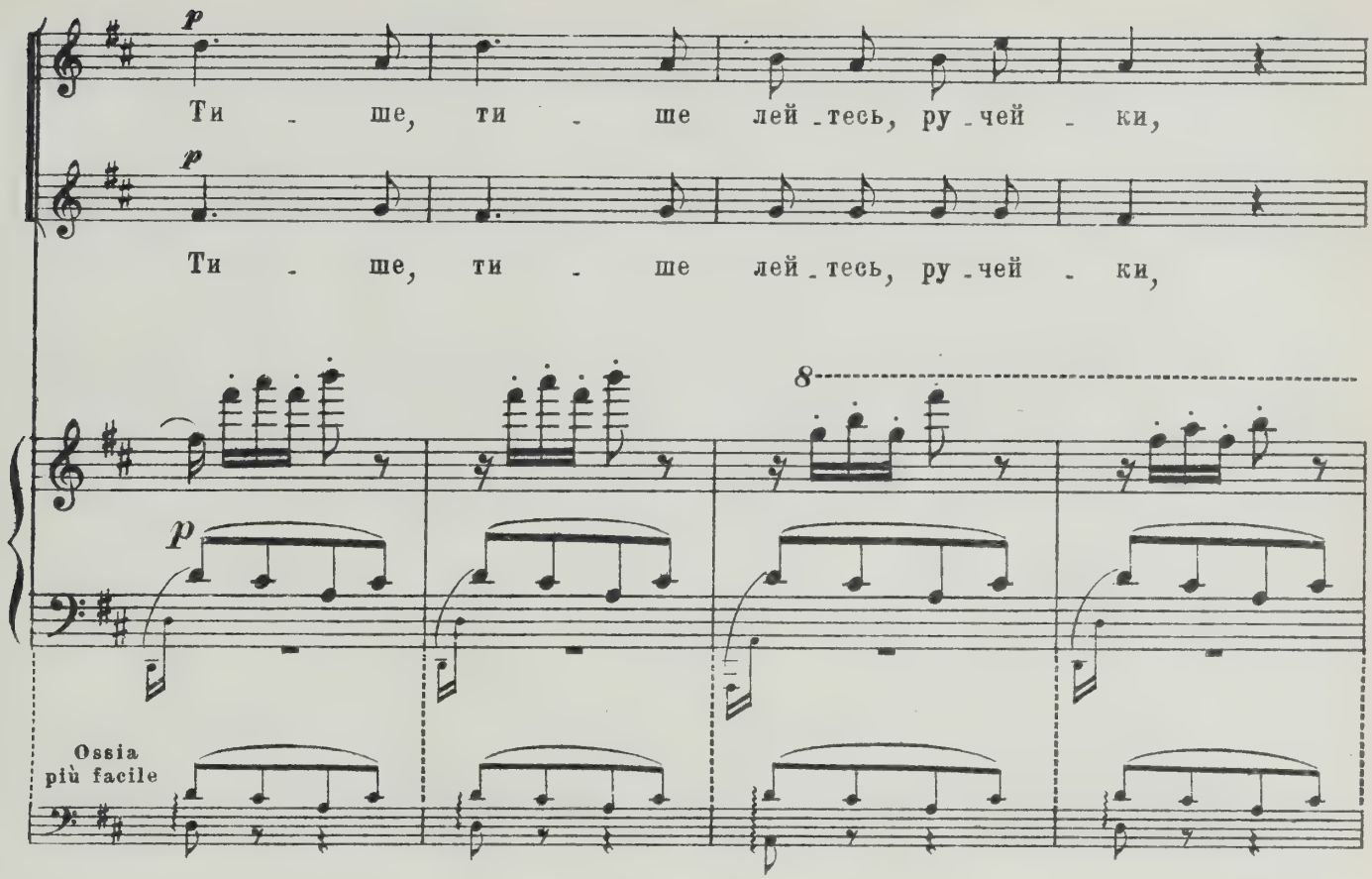
Ла - до - лель, Ла - до - лель!

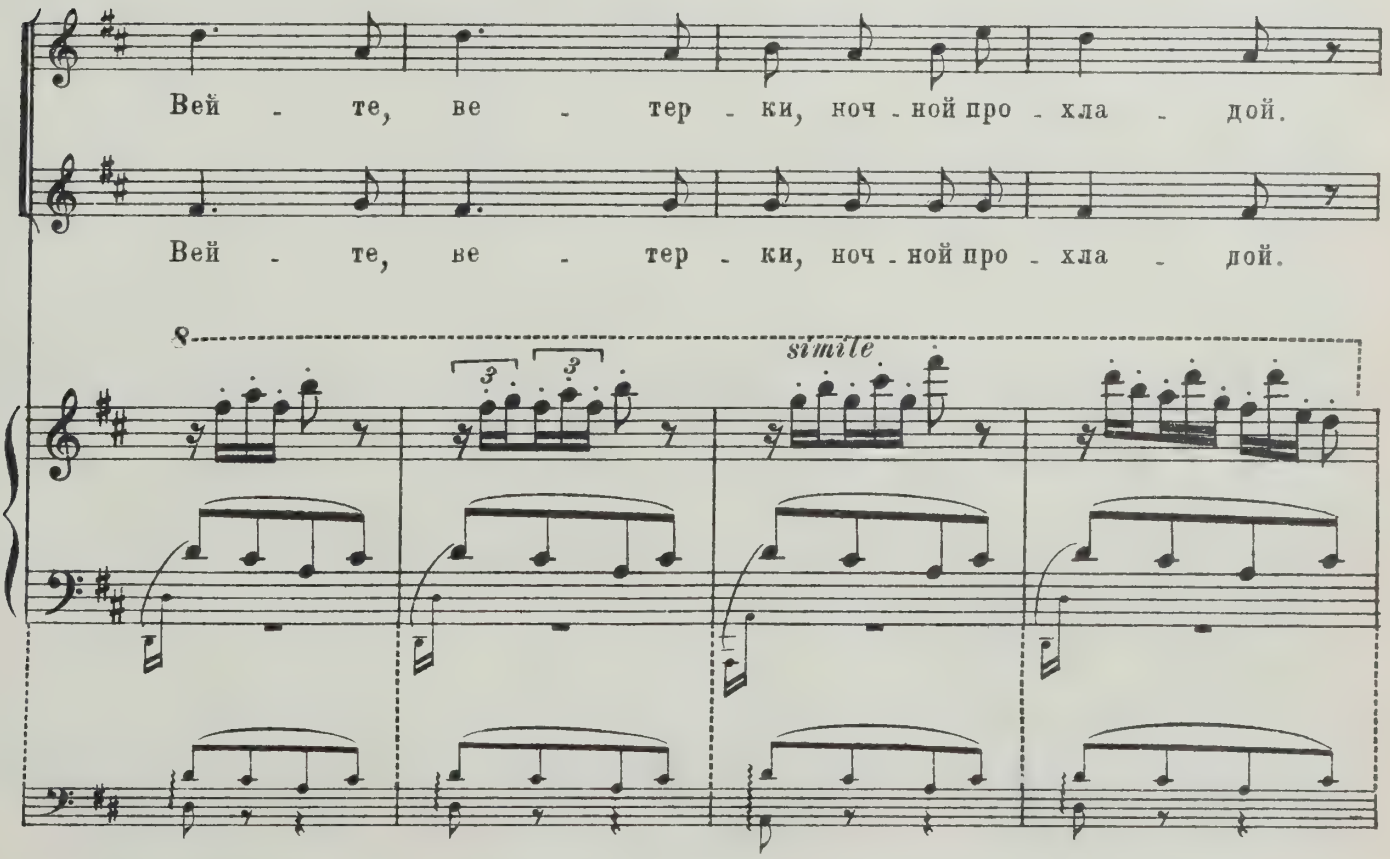
Fl.

Viol.

Cor.

1) В издании В. Бесселя


p
Ти - ше, ти - ше лей - тесь, ру - чей - ки,
p
Ти - ше, ти - ше лей - тесь, ру - чей - ки,
8
p
Ossia
più facile


Вей - те, ве - тер - ки, ноч - ной про - хла - дой.
Вей - те, ве - тер - ки, ноч - ной про - хла - дой.
8
3
3
simile

Спи, пре - лест - - на - я княж - на,

Спи, пре - лест - - на - я княж - на,

8

Cor.

Здесь те-бя хра - нит са - ма, са-ма бо-ги-ня Ла - да.

Здесь с то - бой са - ма, сама бо-ги-ня Ла - да.

8

Ше - ле - сти - те лист - ка - ми, ли - ли - и, тюль -

Ше - ле - сти - те ти - ше лист - ка - ми, ли - ли - и, тюль -

8

- па - ны, ли - ли - и, тюль - па - ны, У - слаж - дай - те

- па - ны, ли - ли - и, тюль - па - ны, У - слаж - дай - те

8

ти - хий сон, ти - хий сон Рог - да - -

ти - хий сон, ти - хий сон Рог - да - -

8

- ны, *pp* У - слаж - дай - те ти - хий сон,

- ны, *pp* У - слаж - дай - те ти - хий сон,

8

pp

cresc. mf pp

У - слаж - дай - те ти - хий сон, ти - хий сон Рог -

cresc. mf pp

У - слаж - дай - те ти - хий сон, ти - хий сон Рог -

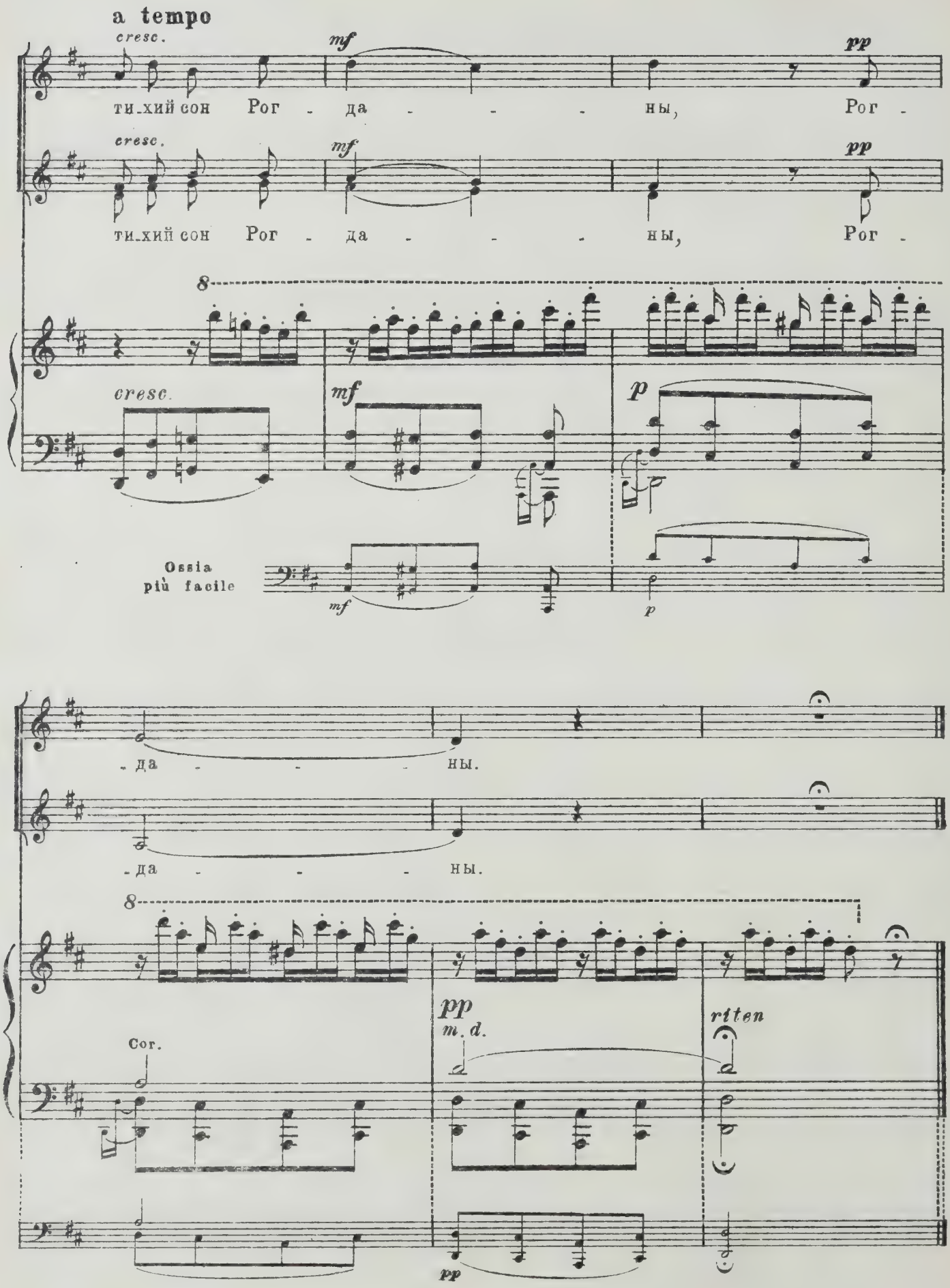
8 3 p cresc. sf

- да - ны, p ти - хий сон, pp riten. ти - хий сон,

- да - ны, p ти - хий сон, pp ти - хий сон,

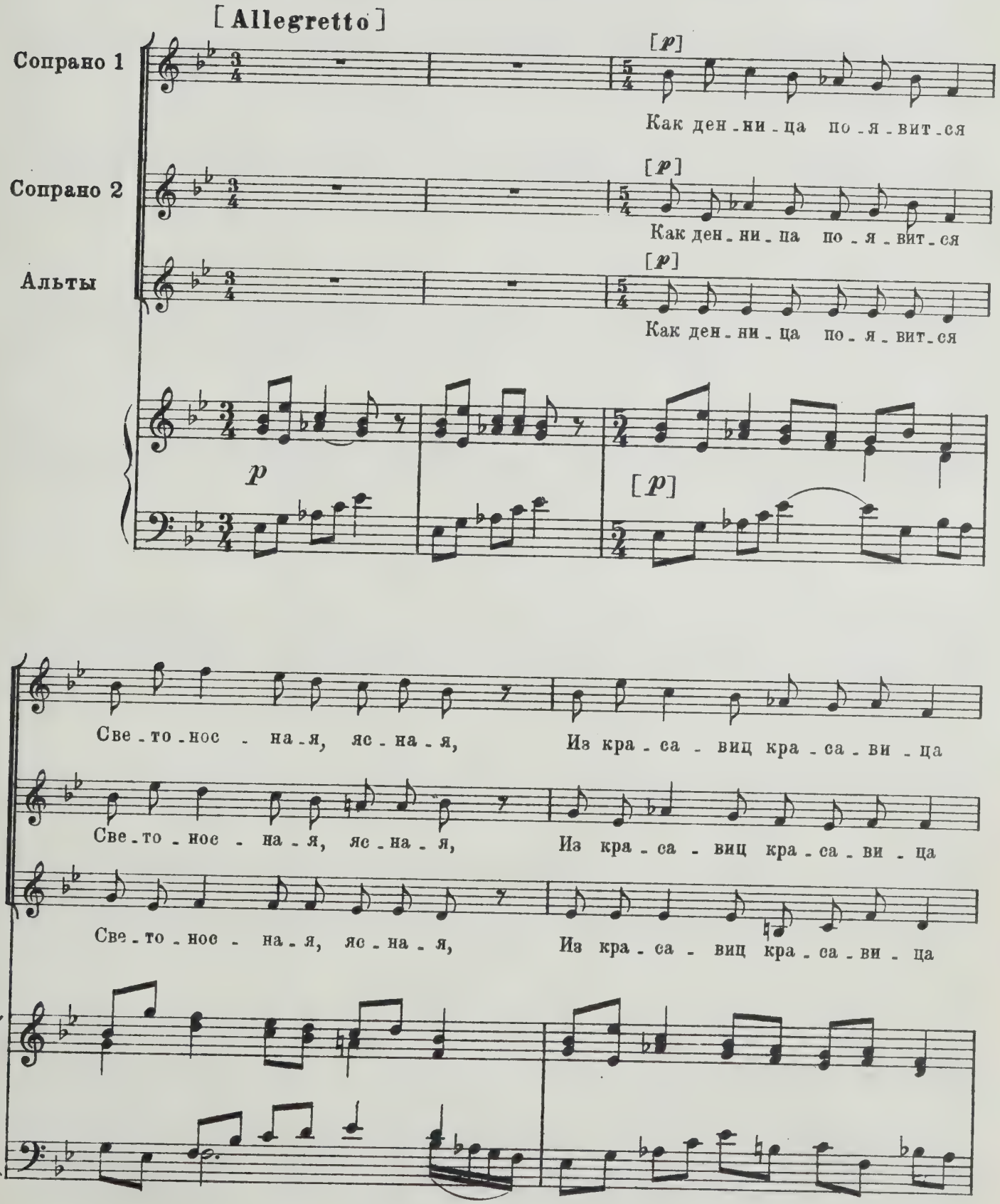
Ossia più facile 8 p pp

8 p m.g. pp m.g.


a tempo
cresc.
mf
pp
ти-хий сон Рог - да - - - ны, Рог -
cresc.
mf
pp
ти-хий сон Рог - да - - - ны, Рог -
8
cresc.
mf
p
Ossia
più facile
mf
p
- да - - - ны.
- да - - - ны.
8
Cor.
pp
m. d.
ritten
pp

27 (5). Хор девушек

[Слова А. ВЕЛЬТМАНА]



Ты, Рог-да - на пре-крас-на-я, Веш-ний свет, веш-ний свет!

Ты, Рог-да - на пре-крас-на-я, Веш-ний свет, веш-ний свет!

Ты, Рог-да - на пре-крас-на-я, Веш-ний свет, веш-ний свет!

[pp]

Де-ва чувст - вам от-рад-на-я, Про-цве-тай, не-на-гляд-на-я,

[pp]

Де-ва чувст - вам от-рад-на-я, Про-цве-тай, не-на-гляд-на-я,

[mf]

про-цве-тай мно-го лет, про-цве-тай, про-цве-

про-цве-тай, не-на-гляд-на-я, мно-го лет, мно-го лет,

про-цве-тай, не-на-гляд-на-я, мно-го лет, мно-го лет,

-тай, про-цве-тай мно-го лет, мно-го лет

[pp] про-цве-тай мно-го, мно-го лет, мно-го лет, мно-

[pp] про-цве-тай мно-го, мно-го лет, мно-го лет, мно- a2

[p] про-цве-тай, не-на-гляд-на-я, мно-го лет, мно-го лет, мно- [p]

[p] [p] [p]

[f] [f]

[cresc.] [f]

- - - го, мно - - го лет, про-цве-тай мно-го

[cresc.] [f]

- - - го, мно - - го лет, про-цве-тай мно-го

[cresc.] [f]

- - - го, мно - - го лет, про-цве-тай мно-го

f [f]

[p]

лет! Под куд-ря - ми вол-ни - сты-ми

[p]

лет! Под куд-ря - ми вол-ни - сты-ми

[p]

лет! Под куд-ря - ми

[p]

За-пле-лись ко-сы вен-чи-ком, Пе-ре-ви-ты мо-ни-ста-ми,

За-пле-лись ко-сы вен-чи-ком, Пе-ре-ви-ты мо-ни-ста-ми,

За-пле-лись ко-сы вен-чи-ком, Пе-ре-ви-ты мо-ни-ста-ми,

Пе-ре-сы-па-ны бе-лым жем-чу-гом.

Пе-ре-сы-па-ны бе-лым жем-чу-гом.

Пе-ре-сы-па-ны бе-лым жем-чу-гом.

[mf] [p]

Свет Рог-да-на, Свет бо-я-рыш-ня! Как ден-ни-ца по-я-вит-ся

[mf] [p]

Свет Рог-да-на, Свет бо-я-рыш-ня! Как ден-ни-ца по-я-вит-ся

[mf] [p]

Свет Рог-да-на, Свет бо-я-рыш-ня! Как ден-ни-ца по-я-вит-ся

[mf]

Све-то-нос-на-я, яс-на-я, Из кра-са-виц кра-са-ви-ца

Све-то-нос-на-я, яс-на-я, Из кра-са-виц кра-са-ви-ца

Све-то-нос-на-я, яс-на-я, Из кра-са-виц кра-са-ви-ца

Ты, Рог-да - на пре-крас-на-я, Веш-ний свет, веш-ний свет!

Ты, Рог-да - на пре-крас-на-я, Веш-ний свет, веш-ний свет!

Ты, Рог-да - на пре-крас-на-я, Веш-ний свет, веш-ний свет!

[pp]

Де-ва, чувст-вам от-рад-на-я, Про-цве-тай, не-на-гляд-на-я,

[pp]

Де-ва, чувст-вам от-рад-на-я, Про-цве-тай, не-на-гляд-на-я,

[mf]

про-цве-тай мно-го лет, про-цве-тай, про-цве-

[p]

Про-цве-тай, не-на-гляд-на-я, Мно-го лет, мно-го лет,

[p]

Про-цве-тай, не-на-гляд-на-я, Мно-го лет, мно-го лет,

[p]

-тай, про-цве-тай, мно-го лет, мно-го лет,

[pp]

про-цве-тай мно-го, мно-го лет, мно-го лет,

[pp]

про-цве-тай мно-го, мно-го лет, мно-го лет,

[p] pp

про-цве-тай, не-на-гляд-на-я, мно-го лет, мно-го лет,

[p] [p]

[f] [f]

[p] [cresc.]

мно - - - - - го, мно - - го

[p] [cresc.]

мно - - - - го мно - - го

[p] [cresc.]

мно - - - - го мно - - го

[p] [cresc.]

[f]

лет, про-цве-тай мно-го лет!

[f]

лет, про-цве-тай мно-го лет!

[f]

лет, про-цве-тай мно-го лет!

[f] sf

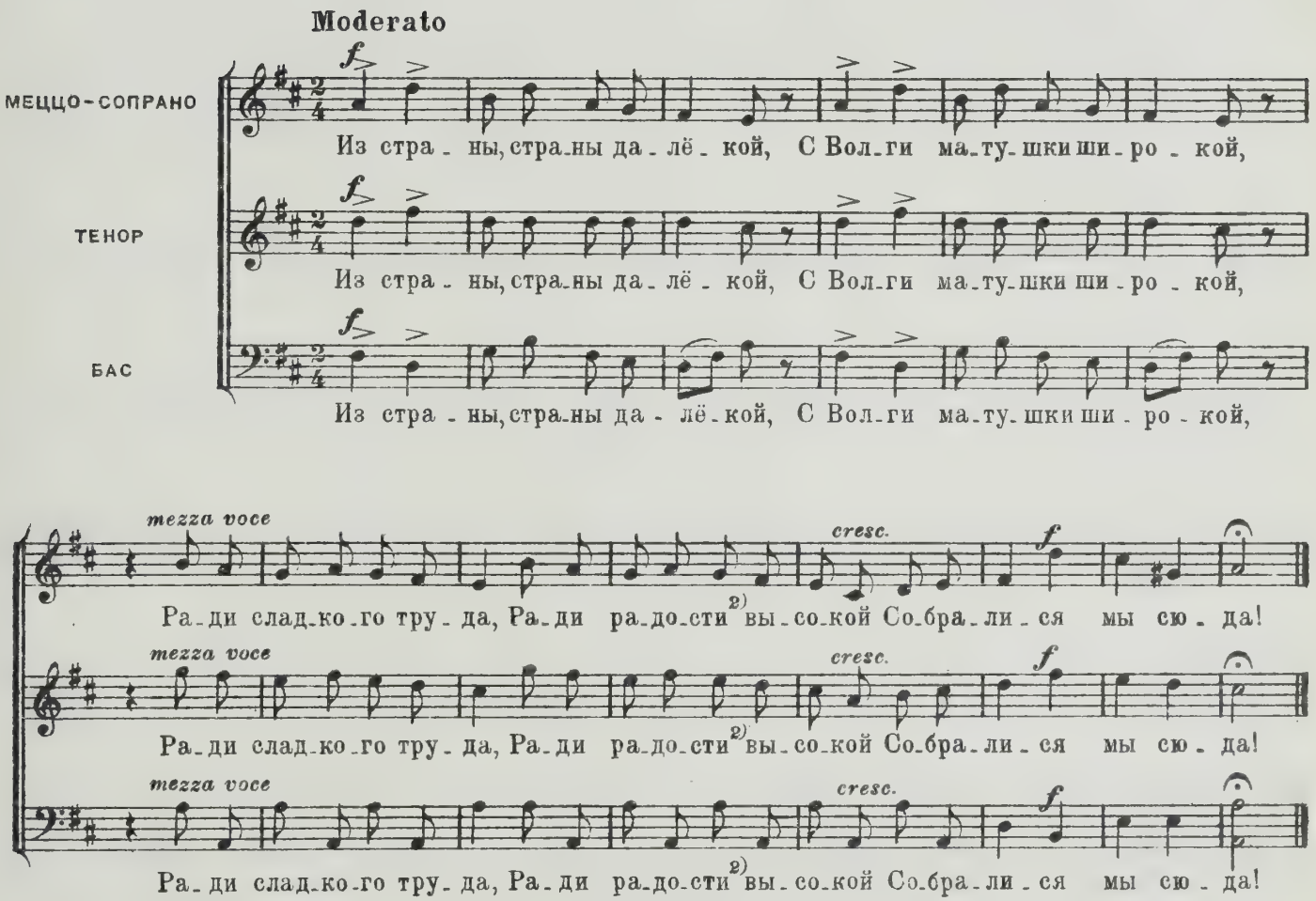
ПЕТЕРБУРГСКИЕ СЕРЕНАДЫ

ХОРЫ

ДЛЯ РАЗНЫХ ГОЛОСОВ

28 (1). [Из страны, страны далёкой][1]

Слова Н. ЯЗЫКОВА



2.

Помним холмы, помним долы,
Наши храмы, наши сёла,
И в краю, краю чужом
Мы пируем пир весёлый
И за родину мы пьём!

3.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

4.

Но с надеждою чудесной
Мы стакан и полновесный
Нашей Руси - будь она
Первым царством в поднебесной,
И счастлива и славна!

1) У Языкова стихотворение называется: *Песня*.
2) У Языкова: *вольности*.

29 (2). [Где наша роза?][1]

Слова А. ПУШКИНА

Allegro

СОПРАНО

ТЕНОР

БАС

dolce

Где на - ша ро - за, Дру - зья мо - и? У - вя - ла ро - за, Ди - тя за - ри! Не го - во - ри: Так вя - нет мла - дость! Не го - во - ри: Вот жиз - ни ра - дость! Цвет - ку ска - жи: Про - сти, жа - ле - ю! И на ли - ле - ю нам у - ка - жи![2] И на ли - ле - ю

Где на - ша ро - за, Дру - зья мо - и? У - вя - ла ро - за, Ди - тя за - ри! Не го - во - ри: Так вя - нет мла - дость! Не го - во - ри: Вот жиз - ни ра - дость! Цвет - ку ска - жи: Про - сти, жа - ле - ю! И на ли - ле - ю, И

Где на - ша ро - за, Дру - зья мо - и? У - вя - ла ро - за, Ди - тя за - ри! Не го - во - ри: Так вя - нет мла - дость! Не го - во - ри! Цвет - ку ска - жи: Про - сти, жа - ле - ю! И на ли - ле - ю, на ли - ле - ю

f

1) Стихотворение Пушкина называется: *Роза*.
2) На этом заканчивается стихотворение Пушкина.

dim.

Нам у-ка-жи, на ли-ле-ю Нам у-ка-жи.

dim.

на ли-ле-ю, на ли-ле-ю Нам у-ка-жи.

Нам у-ка-жи, Нам у-ка-жи, у-ка-жи.

dolce

Где на-ша ро-за, Дру-зья мо-и? У-вя-ла ро-за,

dolce

Где на-ша ро-за, Дру-зья мо-и? У-вя-ла ро-за,

dolce

Где на-ша ро-за, Дру-зья мо-и? У

Lento

f

Ди-тя за-ри! Где на-ша ро-за, Дру-зья мо-и? У-

f

Ди-тя за-ри! Где на-ша ро-за, Дру-зья? У-

f

-вя-ла ро-за, Ди-тя за-ри! Где на-ша ро-за, Дру-зья? У-

f p

-вя-ла ро-за, Ди-тя за-ри! У-вя-ла ро-за, Ди-тя за-ри!

f p

-вя-ла ро-за, Ди-тя за-ри! У-вя-ла ро-за, Ди-тя за-ри!

f p

-вя-ла ро-за, Ди-тя за-ри! У-вя-ла ро-за, Ди-тя за-ри!

30 (3). [Ворон к ворону летит][1]

Слова А. ПУШКИНА

Allegro molto

МЕЦЦО-СОПРАНО

ТЕНОР

БАС

Во-рон к во-ро-ну ле-тит, Во-рон во-ро-ну кри-чит: Во-рон,

где б нам от-о-бе-дать? Как бы нам о том про-ве-дать? Как бы нам о том про-

-ве-дать? Как бы нам о том про-ве-дать?[2]

2.
Ворон ворону в ответ:
Знаю, будет нам обед:
В чистом поле, под ракитой
Богатырь лежит убитой.

3.
Кем убит и отчего,–
Знает сокол лишь его,
Да кобылка вороная,
Да хозяйка молодая.

4.
Сокол в рощу улетел,
На кобылку недруг сел,
А хозяйка ждёт милова,
Не убитого, живова.

1) Стихотворение Пушкина называется: *Два ворона.*

2) Повторение последнего стиха принадлежит Даргомыжскому.

31 (4). [Приди ко мне]

Слова А. КОЛЬЦОВА

Moderato

МЕЦЦО-СОПРАНО

При-ди ко мне, ког-да зе-фир Ко-лы-шет ро-ща-ми ле-ни-во, Ког-да и луг, и степь-весь мир О-де-нет-ся в по-кров сон-ли-вой. При-ди, при-ди ко мне! 1)

ТЕНОР

При-ди ко мне, ког-да зе-фир Ко-лы-шет ро-ща-ми ле-ни-во, Ког-да и луг, и степь-весь мир О-де-нет-ся в по-кров сон-ли-вой. При-ди, при-ди ко мне! 1)

БАС

При-ди ко мне, ког-да зе-фир Ко-лы-шет ро-ща-ми ле-ни-во, Ког-да и луг, и степь-весь мир О-де-нет-ся в по-кров сон-ли-вой. При-ди ко мне, при-ди ко мне! 1)

2.

Приди ко мне, когда луна
Из облак в облако ныряет,
Иль с неба чистого она
Так пышно воды озлащает.
Приди ко мне!

3.

Приди ко мне, когда любовь
Восторги пылкие рождает,
Когда моя младая кровь
Кипит, волнуется, играет.
Приди ко мне! 2)

1) Повторение слов: „*Приди ко мне, приди ко мне!*“ в виде концовки всех куплетов принадлежит Даргомыжскому.
2) Даргомыжский опустил две строфы стихотворения Кольцова: третью и пятую (см. примечания в конце тома).

32 (5). [Что смолкнул веселия глас][1]

Слова А. ПУШКИНА

Allegro festoso

ТЕНОР

[f]

Что смолк-нул ве-се-ли-я глас? Раз-

БАРИТОН

[f]

Что смолк-нул ве-се-ли-я глас? Раз-

БАС

[f]

Что смолк-нул ве-се-ли-я глас? Раз-

un poco più lento

-дай-тесь, вак-халь-ны при-пе-вы! Да здрав-ству-ют неж-ны-е

-дай-тесь вак-халь-ны при-пе-вы! Да здрав-ству-ют неж-ны-е

-дай-тесь, вак-халь-ны при-пе-вы! Да здрав-ству-ют

де-вы И ю-ны-е жё-ны, лю-бив-ши-е нас, И

де-вы И ю-ны-е жё-ны, лю-бив-ши-е нас, лю-

неж-ны-е де-вы И ю-ны-е жё-ны, лю-

1) Стихотворение Пушкина называется: *Вакхическая песня.*

ю - ны - е жё - ны, лю - бив - ши - е нас![1]

- бив - ши - е, лю - бив - ши - е нас![1] Пол -

- бив - ши - е, лю - бив - ши - е нас![1]

a tempo

Пол - не - е бо - кал[2] на - ли - вай - те! На

- не - е бо - кал[2] на - ли - вай - те, на - ли - вай - те! На

Пол - не - е бо - кал[2] на - ли - вай - те! На

звон - ко - е дно, в гу - сто - е ви - но За - вет - ны - е коль - ца бро -

звон - ко - е дно, в гу - сто - е ви - но За - вет - ны - е коль - ца бро -

звон - ко - е дно, в гу - сто - е ви - но За - вет - ны - е коль - ца бро -

- сай - те! За - вет - ны - е коль - ца бро - сай - те!

- сай - те! За - вет - ны - е коль - ца бро - сай - те!

- сай - те! За - вет - ны - е коль - ца бро - сай - те!

1) Все повторения слов в этой *серенаде* принадлежат Даргомыжскому.

2) У Пушкина *стакан*.

f

По - ды - мем ста - ка - ны, со - дви - нем их ра - зом! Да

f

По - ды - мем ста - ка - ны, со - дви - нем их ра - зом! Да

f

По - ды - мем ста - ка - ны, со - дви - нем их ра - зом! Да

здрав - ству - ют му - зы, да здрав - ству - ет ра - зум! *mezza voce* Ты, солн - це свя -

здрав - ству - ют му - зы, да здрав - ству - ет ра - зум! *mezza voce* Ты, солн - це свя -

здрав - ству - ют му - зы, да здрав - ству - ет ра - зум! *mezza voce* Ты, солн - це свя -

- то - е, го - ри! Как э - та лам - па - да блед - не - ет Пред

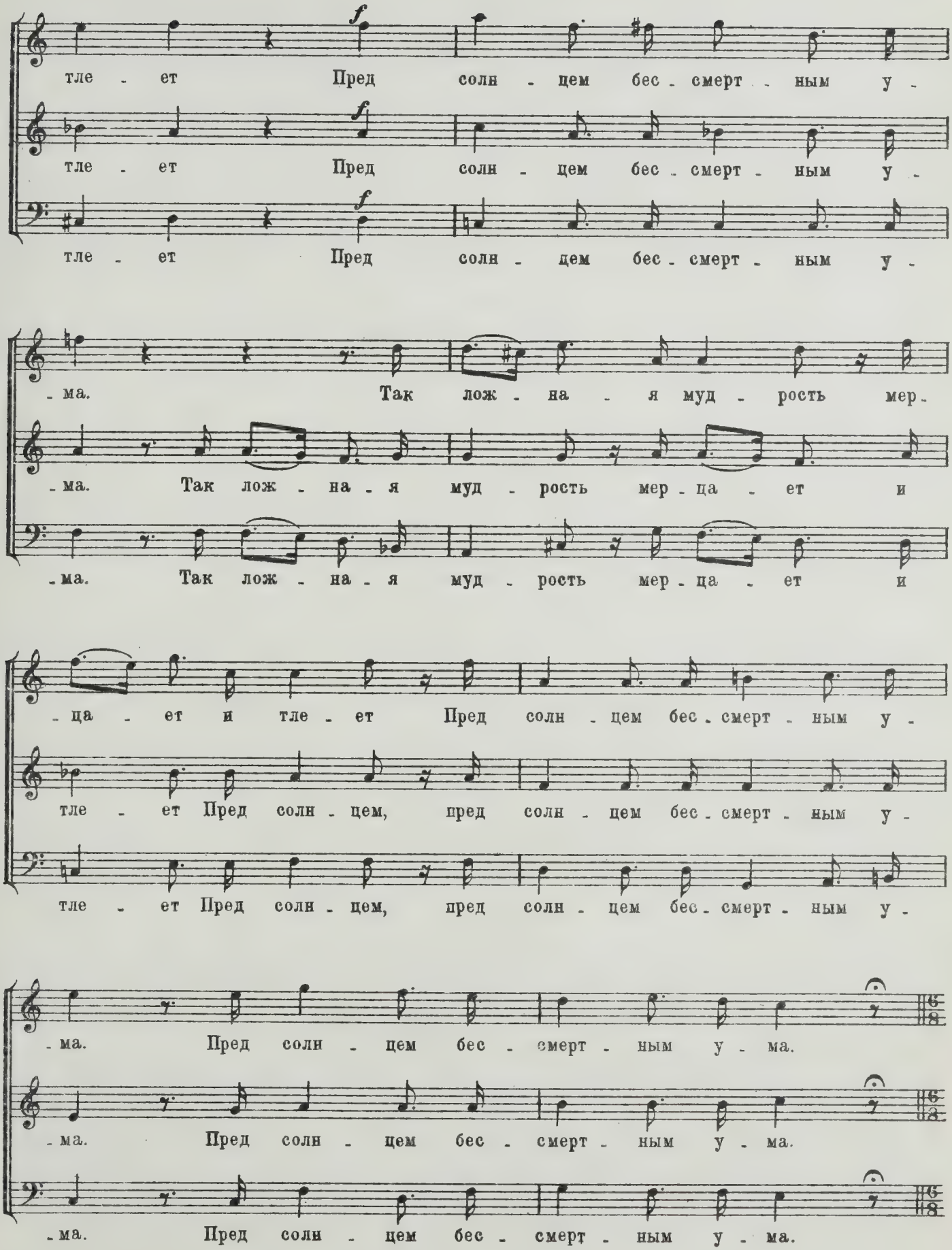
- то - е, го - ри! Как э - та лам - па - да блед - не - ет Пред

- то - е, го - ри! Как э - та лам - па - да блед - не - ет Пред

яс - ным вос - хо - дом за - ри, Так лож - на - я муд - рость мер - ца - ет и

яс - ным вос - хо - дом за - ри, Так лож - на - я муд - рость мер - ца - ет и

яс - ным вос - хо - дом за - ри, Так лож - на - я муд - рость мер - ца - ет и


f
тле - ет Пред солн - цем бес - смерт - ным у -
тле - ет Пред солн - цем бес - смерт - ным у -
тле - ет Пред солн - цем бес - смерт - ным у -
- ма. Так лож - на - я муд - рость мер -
- ма. Так лож - на - я муд - рость мер - ца - ет и
- ма. Так лож - на - я муд - рость мер - ца - ет и
- ца - ет и тле - ет Пред солн - цем бес - смерт - ным у -
тле - ет Пред солн - цем, пред солн - цем бес - смерт - ным у -
тле - ет Пред солн - цем, пред солн - цем бес - смерт - ным у -
- ма. Пред солн - цем бес - смерт - ным у - ма.
- ма. Пред солн - цем бес - смерт - ным у - ма.
- ма. Пред солн - цем бес - смерт - ным у - ма.

ff

Да здрав-ству-ет солн-це, да

f *ff*

Да здрав-ству-ет солн-це, да скро-ет-ся тьма![1] Да здрав-ству-ет солн-це, да

f *ff*

Да здрав-ству-ет солн-це, да скро-ет-ся тьма![1] Да здрав-ству-ет солн-це, да

скро-ет-ся тьма! Что смолк-нул ве-се-ли-я глас? Раз-

скро-ет-ся тьма! Что смолк-нул ве-се-ли-я глас? Раз-

скро-ет-ся тьма! Что смолк-нул ве-се-ли-я глас? Раз-

un poco più lento

-дай-тесь вак-халь-ны при-пе-вы! Да здрав-ству-ют неж-ны-е

-дай-тесь вак-халь-ны при-пе-вы! Да здрав-ству-ют неж-ны-е

-дай-тесь вак-халь-ны при-пе-вы! Да здрав-ству-ют

де-вы И ю-ны-е жё-ны, лю-бив-ши-е нас, И

де-вы И ю-ны-е жё-ны, лю-бив-ши-е нас, лю-

неж-ны-е де-вы И ю-ны-е жё-ны, лю-

1) На этом заканчивается стихотворение Пушкина.

ю - ны - е жё - ны, лю - бив - ши - е нас!

- бив - ши - е, лю - бив ши - е нас! Пол -

- бив - ши - е, лю - бив - ши - е нас!

a tempo

Пол - не - е бо - кал на - ли - вай - те! На

- не - е бо - кал на - ли - вай - те, на - ли - вай - те! На

Пол - не - е бо - кал на - ли - вай - те! На

звон - ко - е дно в гу - сто - е ви - но За - вет - ны - е коль - ца бро -

звон - ко - е дно в гу - сто - е ви - но За - вет - ны - е коль - ца бро -

звон - ко - е дно в гу - сто - е ви - но За - вет - ны - е коль - ца бро -

- сай - те! За - вет - ны - е коль - ца бро - сай - те!

- сай - те! За - вет - ны - е коль - ца бро - сай - те!

- сай - те! За - вет - ны - е коль - ца бро - сай - те!

33 (6). [Пью за здравие Мери][1]

Слова А. ПУШКИНА

Allegro non troppo

МЕЦЦО-СОПРАНО

Пью за здра-ви-е Ме-ри, Ми-лой Ме-ри мо-ей.

ТЕНОР

Пью за здра-ви-е Ме-ри, Ми-лой Ме-ри мо-ей.

БАС

Пью за здра-ви-е Ме-ри, Ми-лой Ме-ри мо-ей.

Ти-хо за-пер я две-ри И,

Ти-хо за-пер я две-ри И, и о-дин без го-

Ти-хо за-пер я две-ри И о-дин без го-стей,

И о-дин без го-стей Пью за здра-ви-е Ме ри!

-тей Пью за здра-ви-е Ме-ри!

И о-дин без го-стей Пью за здра-ви-е Ме-ри!

2.

Можно краше быть Мери,
Краше Мери моей,
Этой маленькой пери,
Но нельзя быть милей
Резвой, ласковой Мери!

3.

Будь же счастлива, Мери,
Солнце жизни моей!
Ни тоски, ни потери,
Ни ненастливых дней
Пусть не ведает Мери!

1) Стихотворение Пушкина называется: *Песня.*

34 (7). [На севере диком]

Слова М. ЛЕРМОНТОВА (из Гейне)

Andante

ТЕНОР

БАРИТОН

БАС

[p] На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди -

[p] На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди -

[p] На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди -

f dim. p

- но - ко на го - лой вер - ши - не со - сна И дрем - лет ка -

f dim. p

- но - ко на го - лой вер - ши - не со - сна И дрем - лет ка -

f dim. p

- но - ко на го - лой вер - ши - не со - сна И дрем - лет ка -

cresc. f p f

- ча - ясь, и сне - гом сы - пу - чим О - де - - та, как

cresc. f f

- ча - ясь, и сне - гом сы - пу - чим О - де - та, как

cresc. f f

- ча - ясь, и сне - гом сы - пу - чим О - де - та, как

dim. cresc.

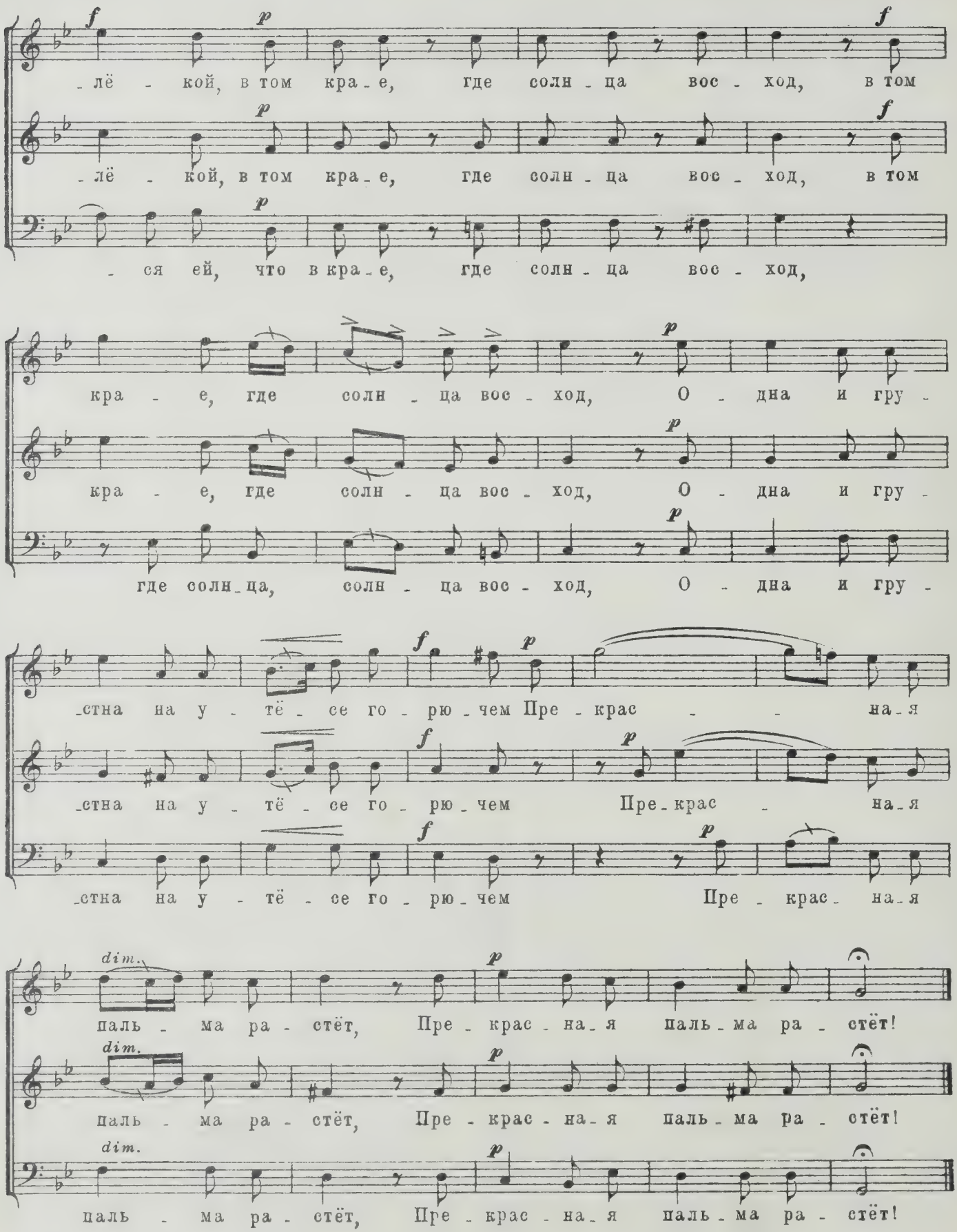
ри - зой, о - на. И снит - ся ей всё, что в пус - ты - не да -

cresc.

ри - зой, о - на. И снит - ся ей всё, что в пус - ты - не да -

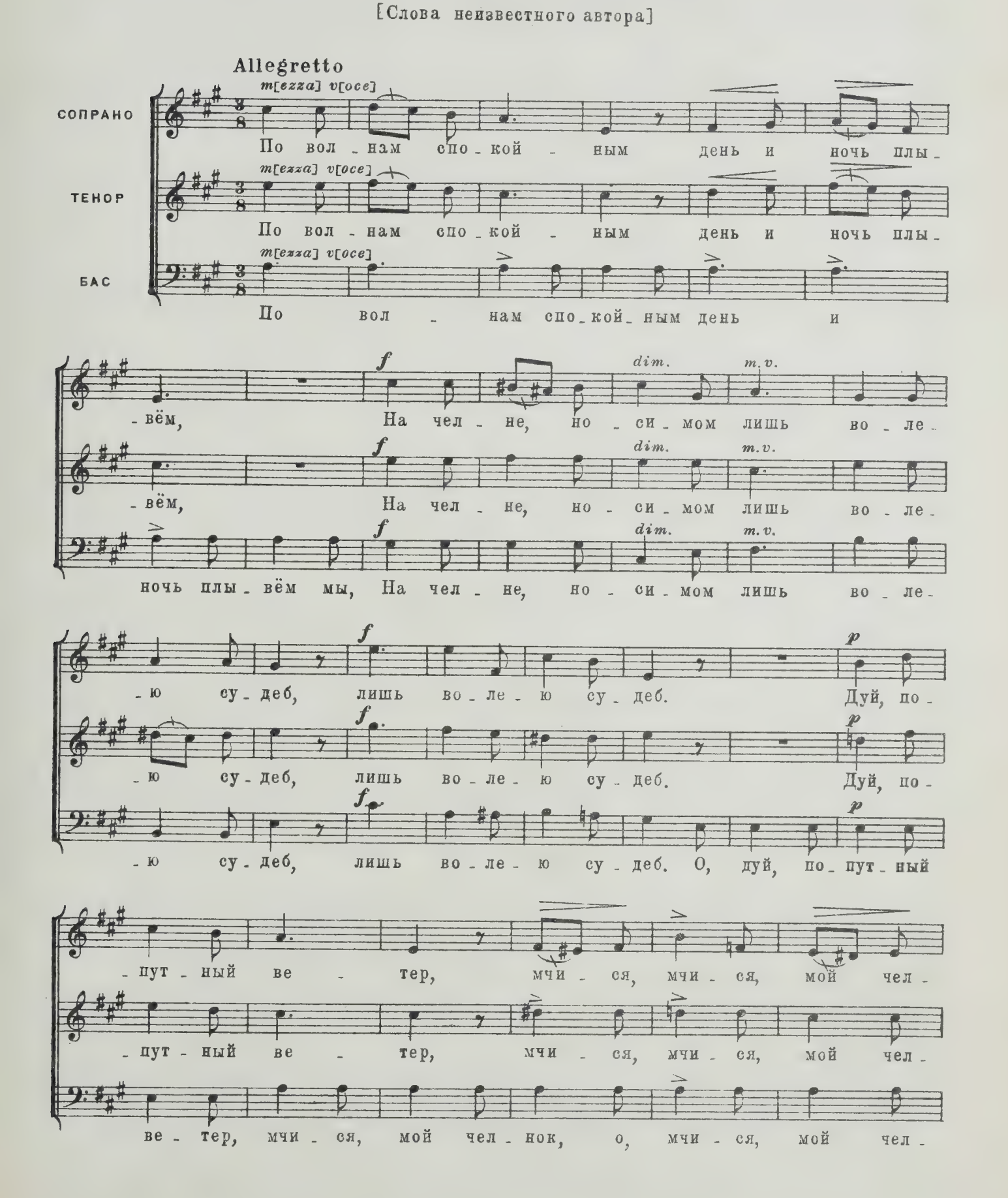
cresc.

ри - зой, о - на. И снит - ся ей всё, и снит -


f p f
лё - кой, в том кра - е, где солн - ца вос - ход, в том
p f
лё - кой, в том кра - е, где солн - ца вос - ход, в том
p
ся ей, что в кра - е, где солн - ца вос - ход,
p
кра - е, где солн - ца вос - ход, О - дна и гру -
p
кра - е, где солн - ца вос - ход, О - дна и гру -
p
где солн - ца, солн - ца вос - ход, О - дна и гру -
f p
стна на у - тё - се го - рю - чем Пре - крас - на - я
f p
стна на у - тё - се го - рю - чем Пре - крас - на - я
f p
стна на у - тё - се го - рю - чем Пре - крас - на - я
dim. p
паль - ма ра - стёт, Пре - крас - на - я паль - ма ра - стёт!
dim. p
паль - ма ра - стёт, Пре - крас - на - я паль - ма ра - стёт!
dim. p
паль - ма ра - стёт, Пре - крас - на - я паль - ма ра - стёт!

35 (8). [По волнам спокойным]

[Слова неизвестного автора]



-нок, при-стань у-же близ-ко, мчи-ся, мой чел-

-нок, при-стань у-же близ-ко, мчи-ся, мой чел-

-нок, при-стань у-же близ-ко, мчи-ся, мчи-ся, мой чел-

-нок! Е-дем — при-стань у-же

-нок! Е-дем — при-стань у-же

-нок! О, мчи-ся. Е-дем, е-дем — при-стань у-же

a piena voce

близ-ко, е-дем — мчи-ся, мчи-ся,

близ-ко, е-дем — мчи-ся, мчи-ся,

близ-ко, близ-ко, е-дем, е-дем — мчи-ся, мчи-ся,

ten.

мой чел-нок, мчи-ся, мчи-ся, мой чел-нок!

ten.

мой чел-нок, мчи-ся, мчи-ся, мой чел-нок!

ten.

мой чел-нок, мчи-ся, мчи-ся, мой чел-нок!

36 (9). [В полночь леший]

[Слова неизвестного автора]

Allegro

МЕЦЦО-СОПРАНО

ТЕНОР

БАС

f

В пол_ночь леший, си_дя в по_ле, Лап_ти плёл, сви_стал и пел.

p

Счаст_лив был в сво_ей он до_ле, Ни_ко_го знать не хо_тел,

f

Ни_ко_го знать не хо_тел, Ни_ко_го знать не хо_тел, да!

ff

2.

Вдруг откуда ни возьмися
Ведьма – стала перед ним.
Леший сдуру и влюбися,
Видно чорт сшутил над ним, да.

3.

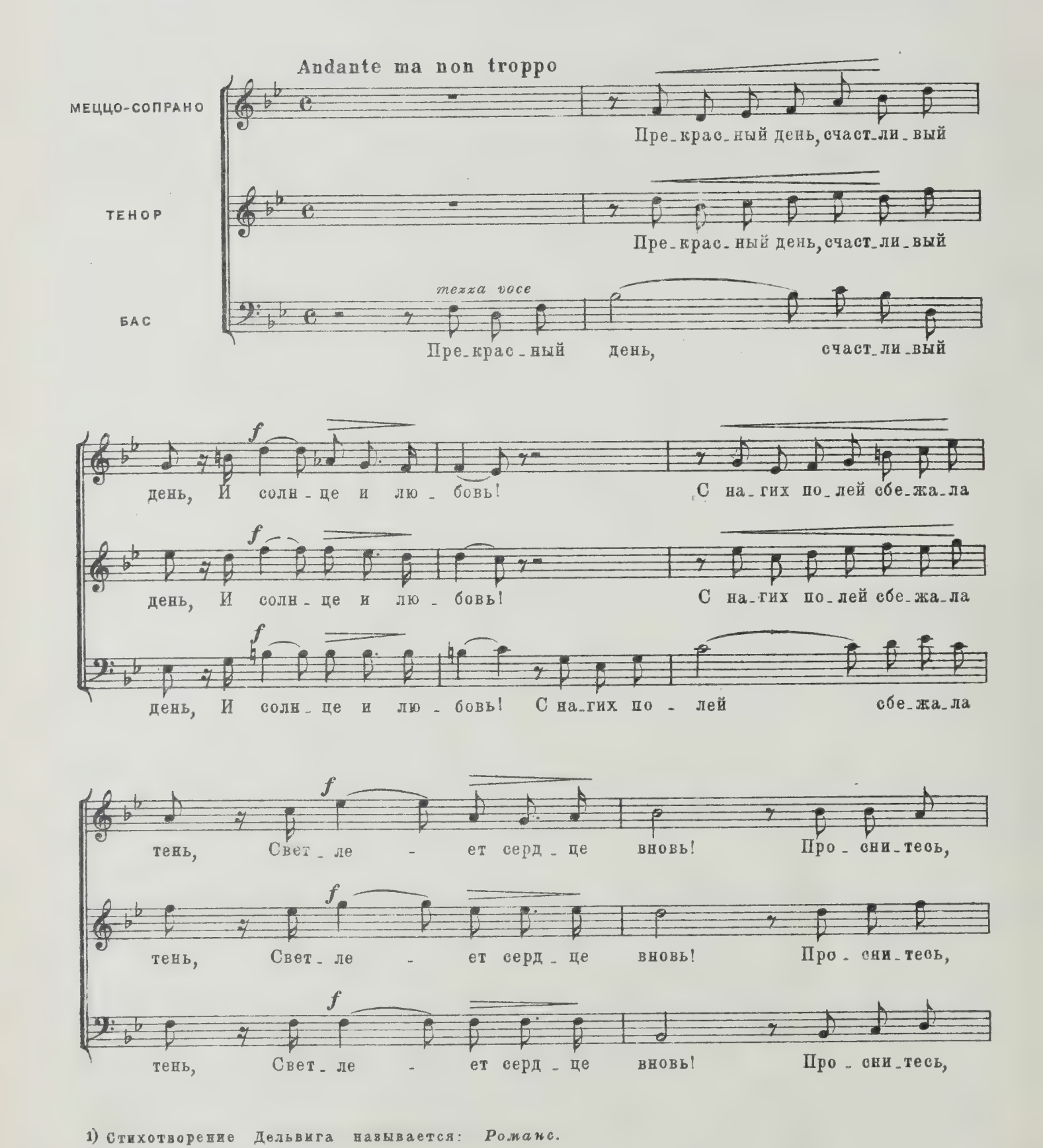
Леший был не волокита
И не знал, как обольщать,
Ведьма больно толковита,
Только думала прельщать, да.

4.

Ведьма в свете понабилась
И видала модных дам,
И у них понаучилась
Лешим мазать по губам, да.

37 (10). [Прекрасный день, счастливый день!][1]

Слова А. ДЕЛЬВИГА



1) Стихотворение Дельвига называется: *Романс.*

ро - щи и по - ля; Пусть жизнь - ю всё ки - пит:

ро - щи и по - ля; Пусть жизнь - ю всё ки - пит:

ро - щи и по - ля; Пусть жизнь - ю всё ки - пит:

О - на мо - я, о - на мо - я, о - на, о - на мо -

О - на, о - на мо - я, о - на мо - я, Мне серд - це го - во -

О - на мо - я, о - на мо - я, о - на, о - на мо -

- я! О - на мо - я, о - на мо - я! Мне серд - це го - во - рит! 1)

рит. О - на мо - я, о - на мо - я! Мне серд - це го - во - рит! 1)

- я! О - на мо - я, о - на мо - я! Мне серд - це го - во - рит! 1)

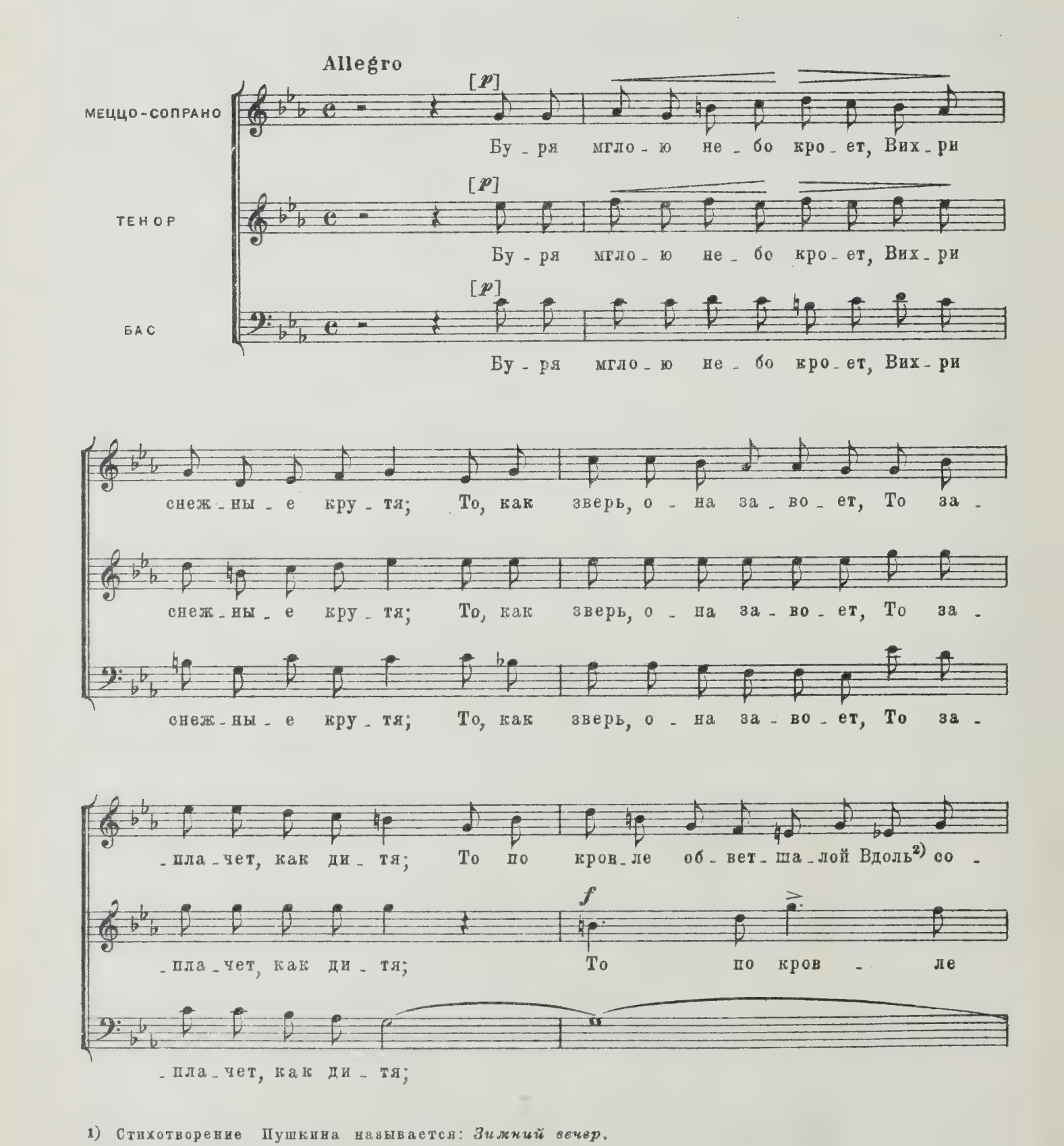
2.

Что вьёшься, ласточка, к окну,
Что, вольная, поёшь?
Иль ты щебечешь про весну
И с ней любовь зовёшь?
Но не ко мне, и без тебя
В певце любовь горит:
Она моя, она моя!
Мне сердце говорит.

1) Повторения последних двух стихов принадлежат Даргомыжскому.

38 (11). [Буря мглою небо кроет][1]

Слова А. ПУШКИНА



1) Стихотворение Пушкина называется: *Зимний вечер.*

2) У Пушкина: *Вдруг.*

-ло-мой за-шу-мит, То, как пут-ник

об-вет-ша-лой Вдоль[1] со-

То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

pp

за-поз-да-лой, То, как пут-ник за-поз-да-лой[2] к нам во-

pp

-ло-мой за-шу-мит, То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

pp

-ко-шко за-сту-чит, То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

-ко-шко за-сту-чит, То, как пут-ник за-поз-да-лой К нам во-

-ко-шко за-сту-чит, То, как пут-ник за-поз-да-лой К нам во-

-ко-шко за-сту-чит, То, как пут-ник за-поз-да-лой К нам во-

f

-ко-шко за-сту-чит, К нам во-ко-шко

f

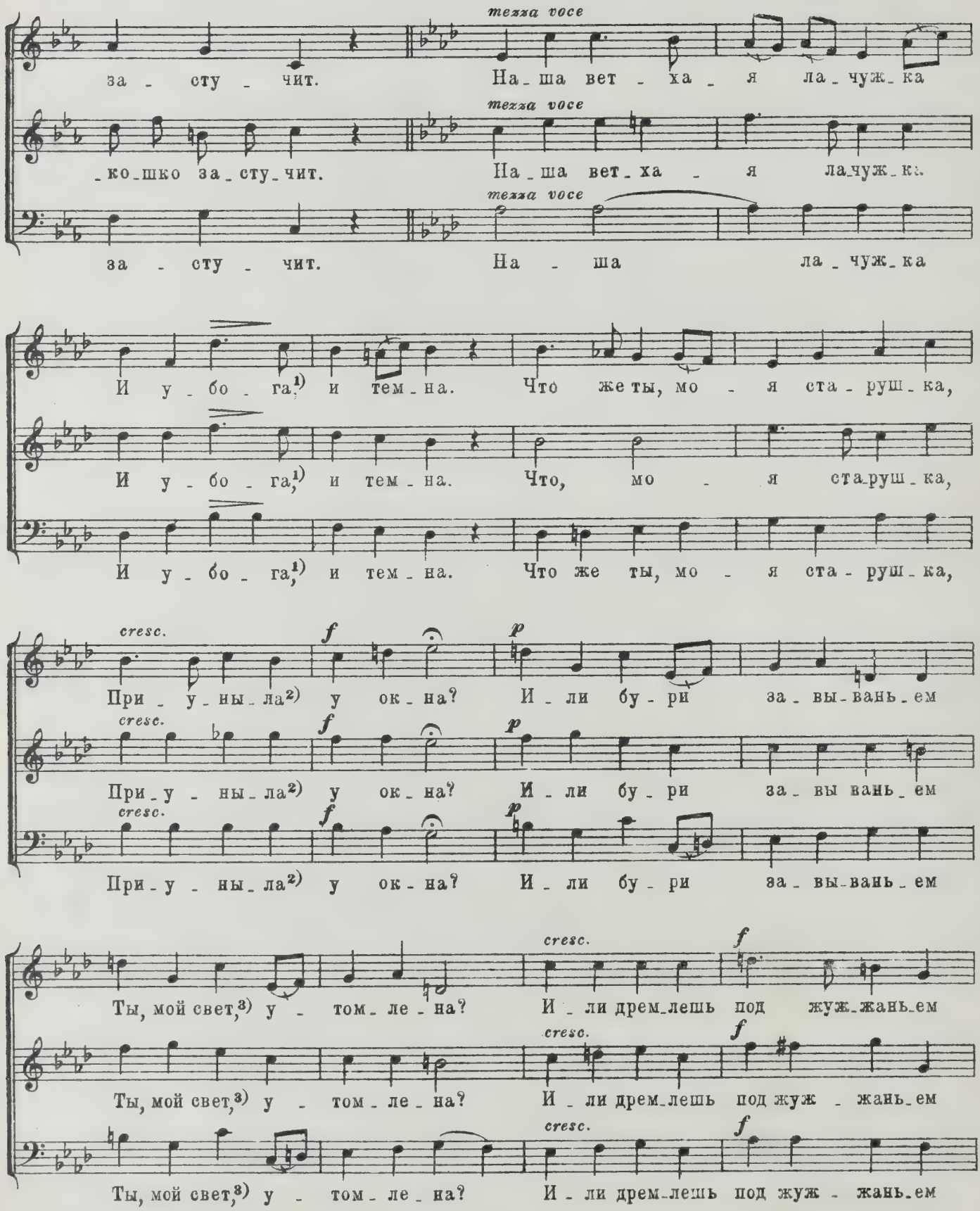
-ко-шко за-сту-чит, То, как пут-ник за-поз-да-лой К нам во-

f

-ко-шко за-сту-чит, К нам во-ко-шко

1) У Пушкина: *Вдруг.*

2) Повторения слов в этой *Серенаде* принадлежат Даргомыжскому.



1) У Пушкина: *И печальна.*

2) У Пушкина: *Приумолкла.*

3) У Пушкина: *друг.*

dim. *pp*

Сво - е - го ве - ре - те - на? Сво - е - го ве - ре - те - на?

dim. *pp*

Сво - е - го ве - ре - те - на? Сво - е - го ве - ре - те - на?

dim. *pp*

Сво - е - го ве - ре - те - на? Сво - е - го ве - ре - те - на?

[*p*]

Бу - ря мгло - ю не - бо кро - ет, Вих - ри

[*p*]

Бу - ря мгло - ю не - бо кро - ет, Вих - ри

[*p*]

Бу - ря мгло - ю не - бо кро - ет, Вих - ри

снеж - ны - е кру - тя; То, как зверь, о - на за - во - ет, То за -

снеж - ны - е кру - тя; То, как зверь, о - на за - во - ет, То за -

снеж - ны - е кру - тя; То, как зверь, о - на за - во - ет, То за -

- пла - чет, как ди - тя, То по кров - ле об - вет - ша - лой Вдоль[1] со -

f

- пла - чет, как ди - тя, То по кров - ле

- пла - чет, как ди - тя,

1) У Пушкина: *Вдруг.*

-ло-мой за-шу-мит, То, как пут-ник

об-вет-ша-лой Вдоль[1] со-

То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

pp

за-поз-да-лой, То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

pp

-ло-мой за-шу-мит, То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

pp

-ко-шко за-сту-чит, То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

-ко-шко за-сту-чит, То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

-ко-шко за-сту-чит, То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

-ко-шко за-сту-чит, То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

f

-ко-шко за-сту-чит, к нам во-ко-шко

f

-ко-шко за-сту-чит, То, как пут-ник за-поз-да-лой к нам во-

f

-ко-шко за-сту-чит, к нам во-ко-шко

1) У Пушкина. *Вдруг.*

mezza voce

за - сту - чит.[1] Выпьем, доб - ра - я по-дружка Бед-ной ю - но-

mezza voce

-кошко за-сту-чит.[1] Выпьем, добра - я подружка Бед-ной ю - но-

mezza voce

за - сту - чит.[1] Вы - пьем, по-дружка Бед-ной ю-но -

f

-сти мо - ей, вы-пьем с го - ря, где же круж-ка? Серд - цу бу-дет

f

-сти мо - ей, вы-пьем с го - ря, где же круж-ка? Серд - цу бу-дет

f

-сти мо - ей, вы-пьем с го - ря, где же круж-ка? Серд - цу бу-дет

p

ве - се-лей! Спой мне пе - сню, как си - ни - ца Ти - хо за мо -

p

ве - се-лей! Спой мне пе - сню, как си - ни - ца Ти - хо за мо -

p

ве - се-лей! Спой мне пе - сню, как си - ни - ца Ти - хо за мо -

cresc. *f* *dim.*

-рем жи - ла; Спой мне пе - сню, как де - ви - ца За во - дой по -

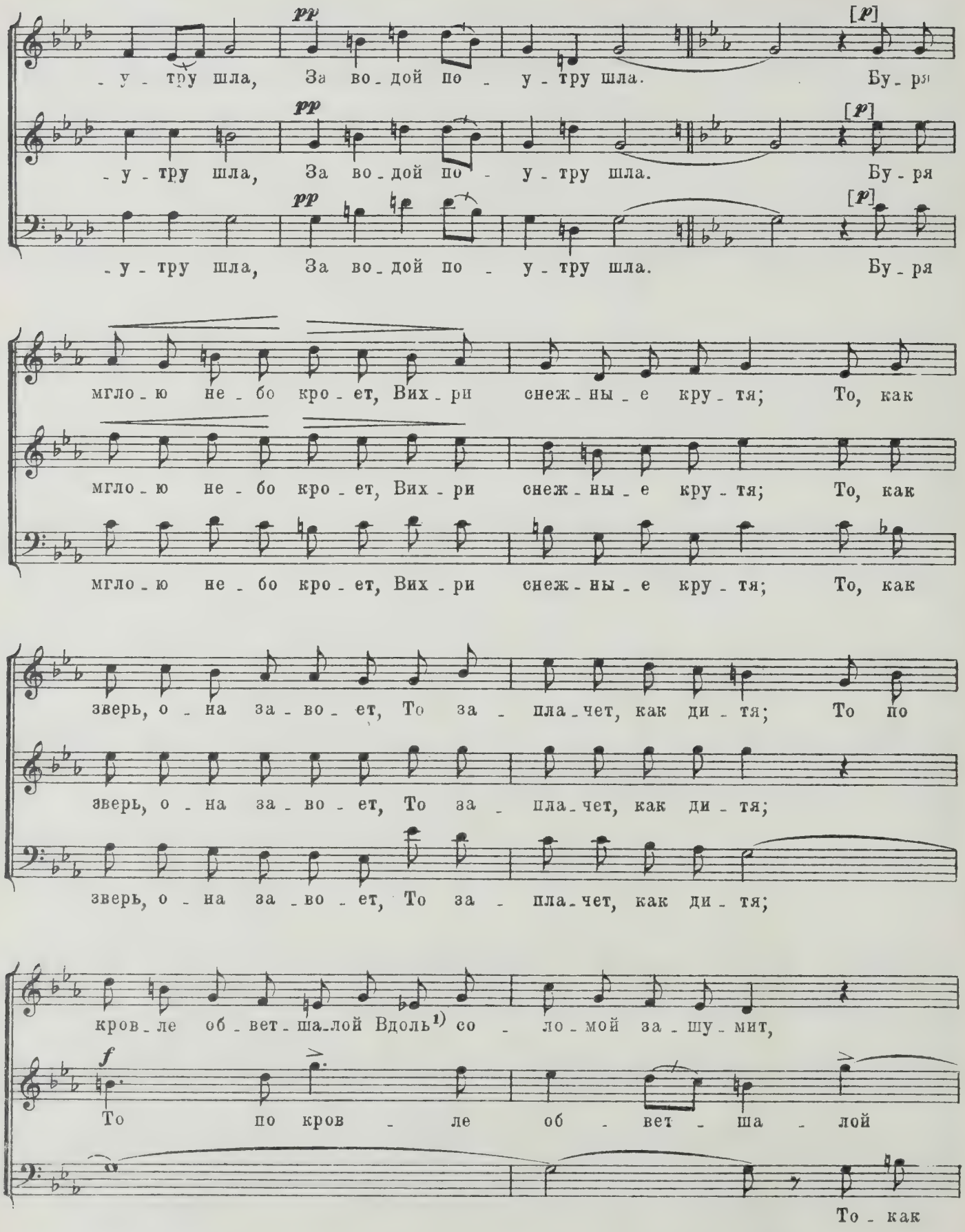
cresc. *f* *dim.*

-рем жи - ла; Спой мне пе - сню, как де - ви - ца За во - дой по -

cresc. *f* *dim.*

-рем жи - ла; Спой мне пе - сню, как де - ви - ца За во - дой по -

1) Повторение всей первой строфы стихотворения принадлежит Даргомыжскому.



1) У Пушкина: *Вдруг.*

pp

То, как пут - ник за - поз - да - лой, То, как

pp

Вдоль[1] со - ло - мой за - шу - мит, То, как

pp

пут - ник за - поз - да - лой, к нам во - ко - шко за - сту - чит, То, как

пут - ник за - поз - да - лой К нам во - ко - шко за - сту - чит, То, как

пут - ник за - поз - да - лой К нам во - ко - шко за - сту - чит, То, как

пут - ник за - поз - да - лой, К нам во - ко - шко за - сту - чит, То, как

пут - ник за - поз - да - лой, К нам во - ко - шко за - сту - чит,

f

пут - ник за - поз - да - лой, К нам во - ко - шко за - сту - чит, То, как

пут - ник за - поз - да - лой, К нам во - ко - шко за - сту - чит,

f

К нам во - ко - шко за - сту - чит.[2]

пут - ник за - поз - да - лой, К нам во - ко - шко за - сту - чит.[2]

f

К нам во - ко - шко за - сту - чит.[2]

1) У Пушкина: *Вдруг.*

2) Вместо последней строфы Даргомыжский третий раз повторяет первую строфу стихотворения Пушкина (см. примечания в конце тома).

39 (12). [Говорят, есть страна][1]

[Слова А. ТИМОФЕЕВА]

Allegro molto

МЕЦЦО-СОПРАНО

Го-во-рят, есть стра-на, Где не се-ют не жнут, Где не се-ют не жнут, Где всё пес-ни по-ют.[2] Где жи-вут так и сяк, Чтоб блес-нуть да пожить, Да по-есть, да по-пить, да по-пить, Чтоб блес-нуть, да по-жить, Да поесть, да по-пить.[3]

ТЕНОР

Го-во-рят, есть стра-на, Где не се-ют не жнут, Где не се-ют не жнут, Где всё пес-ни по-ют.[2] Где жи-вут так и сяк, Чтоб блес-нуть да пожить, Да по-есть, да по-пить, Чтоб блес-нуть, да по-жить, Да поесть, да по-пить.[3]

БАС

Го-во-рят, есть стра-на, Где не се-ют не жнут, Где не се-ют не жнут, Где всё пес-ни по-ют.[2] Где жи-вут так и сяк, Чтоб блес-нуть да пожить, Да по-есть, да по-пить, да по-пить, Чтоб блес-нуть, да по-жить, Да поесть, да по-пить.[3]

Где есть всё напрокат;
И друзья, и [жена,][4]
И парча, и родня.

Где всё лезет, ползёт,
Тихомолком, тайком,
Всё бочком, червячком.

Где сквозь солнце льёт дождь,
Где всегда маскарад:
Пой, пляши— рад не рад.

Где ж она, та страна,
Где не сеют, не жнут,
Всё поют, да ползут?..

1) Стихотворение Тимофеева называется: *Простодушный*.

2) Здесь Даргомыжский опустил вторую строфу стихотворения; (см. примечания в конце тома).

3) Повторения стихов принадлежат Даргомыжскому. Дальше композитор пропустил четвёртую строфу (см. примечания в конце тома).

4) Слово *жена* в прижизненном издании *Серенад* заменено многоточием, вероятно, по требованию цензуры.

40 (13). [Вянет, вянет лето красно][1] *)

Слова А. ПУШКИНА

[Moderato][2]

[СОПРАНО] [p] dolce

Вя - нет, вя - нет ле - то крас - но, У - ле - та - ют

[ТЕНОР] p

Вя - нет, вя - нет ле - то крас - но, ле - то крас - но, У - ле - та - ют

[БАС] p

Вя - нет, вя - нет ле - то крас - но, ле - то крас - но, У - ле - та - ют

яс - ны дни! Сте - лет - ся ту - ман не - наст - ной Но - чи в дрем - лю -

яс - ны дни! Сте - лет - ся ту - ман не - наст - ной Но - чи в дрем - лю -

яс - ны дни! Сте - лет - ся ту - ман не - наст - ной Но - чи в дрем - лю -

- щей те - ни; О - пу - сте - ли злач - ны ни - вы, Хла - ден ру - че -

- щей те - ни; О - пу - сте - ли злач - ны ни - вы, Хла - ден ру - че -

- щей те - ни; О - пу - сте - ли злач - ны ни - вы, Хла - ден ру - че -

*) Добавление к *„Петербургским серенадам“*

1) Стихотворение Пушкина называется: *К Наташе.*

2) У автора темп не обозначен.

-ёк и-гри-вый, Лес ку-дря-вый по-се-дел; Свод не-
-ёк и-гри-вый, Лес ку-дря-вый по-се-дел; Свод не-бес-ный,
-ёк и-гри вый, Лес ку-дря-вый, лес ку-дря вый по-се-

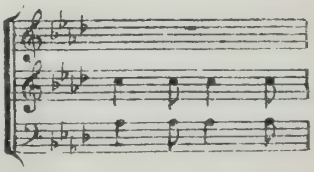
1)

-бес-ный по-блед-нел, Свод не-бес-ный по-блед-нел.
свод по-блед-нел, Свод не-бес-ный по-блед-нел. Свет-На-та-ша,
-дел; Свод не-бес по-блед-нел, Свод не-бес-ный по-блед-нел. Свет-На-та-ша,

Свет-На-та-ша, где ты ны не, Что ни-кто те-бя не зрит?
Свет-На-та-ша, где ты ны-не, Что ни-кто те-бя не зрит?
Свет-На-та-ша, где ты ны-не, Что ни-кто те-бя не зрит?

Иль не хо-чешь миг[2] е-ди-ный С дру-гом серд-ца раз-де-лить?
Иль не хо-чешь миг[2] е-ди-ный С дру-гом серд-ца раз-де-лить?
Иль не хо-чешь миг[2] е-ди-ный С дру-гом серд-ца раз-де-лить?

1) В авторской рукописи между этим и следующим тактом есть еще один такт без текста, перечеркнутый Даргомыжским:



2) У Пушкина: *Час.*

Ни над о - зе - ром вол - ни - стым, Ни под кро - вом лип ду - ши - стым,

Ни над о - зе - ром вол - ни - стым, Ни под кро - вом лип ду - ши - стым,

Ни над о - зе - ром вол - ни - стым, Ни под кро - вом лип ду - ши - стым,

Ран - ней, позд - не - ю по - рой, Не встре - ча - ем - ся с то - бой.[1]

Ран - ней, позд - не - ю по - рой, Не встре - ча - ем - ся с то - бой,[1] Свет - На -

Ран - ней, позд - не - ю по - рой, Не встре - ча - ем - ся с то - бой.[1]

Свет - На - та - ша, где ты ны - не,

- та - ша, где ты? где ты ны - не, Что ни - кто те -

Свет На - та - ша, где ты ны - не, Что ни - кто те -

rall. *ten.*

Что ни - кто те - бя не зрит, Что ни - кто те - бя не зрит?[2]

бя, ни - кто те - бя не зрит, Что ни - кто те - бя не зрит?[2]

ten.

- бя, ни - кто те - бя не зрит, Что ни - кто те - бя не зрит?[2]

1) У Пушкина: *Не встречаюсь я с тобой.*

2) Даргомыжский опустил последнюю строфу стихотворения Пушкина и вместо нее повторил первые два стиха второй строфы (см. примечания в конце тома).

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ РОМАНСОВ и ПЕСЕН ДРУГИХ АВТОРОВ

41. Ванька-Танька

ЦЫГАНСКАЯ ПЕСНЯ

[Музыка Ивана ВАСИЛЬЕВА?]

Переложена на два голоса
А. ДАРГОМЫЖСКИМ

Allegretto

[1-й голос]

[2-й голос]

[p]

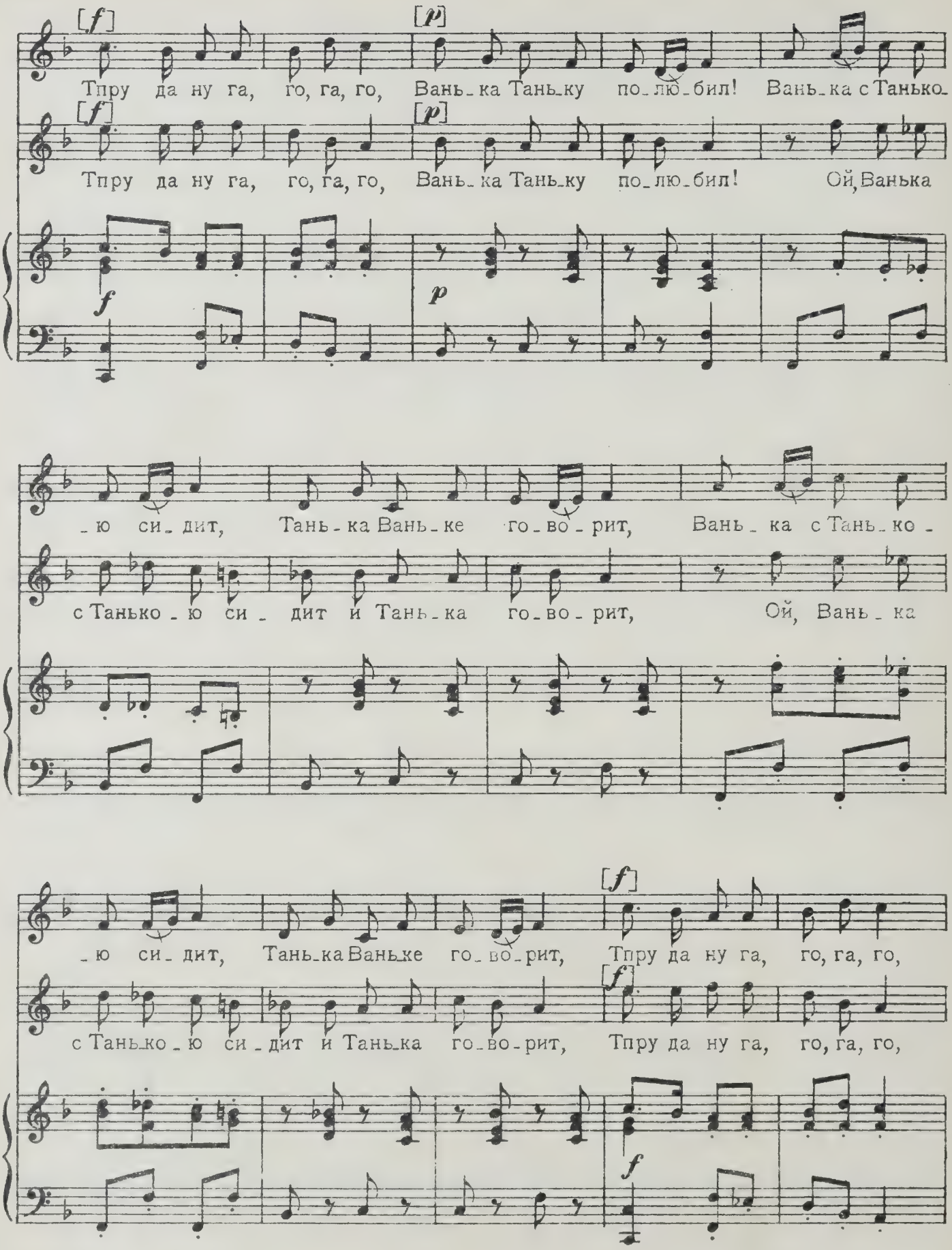
В се_ле малом Вань_ка жил, Вань_ка Тань_ку по_лю_бил,

p

В се_ле ма_лом Вань_ка жил, Вань_ка Тань_ку по_лю_бил!

p

В се_ле ма_лом Вань_ка жил, Вань_ка Тань_ку по_лю_бил!


[f]
[p]
Тпру да ну га, го, га, го, Вань_ка Тань_ку по_лю_бил! Вань_ка с Танько_
[f]
[p]
Тпру да ну га, го, га, го, Вань_ка Тань_ку по_лю_бил! Ой, Ванька
f
p
_ю си_дит, Тань_ка Вань_ке го_во_рит, Вань_ка с Тань_ко_
с Танько_ю си_дит и Тань_ка го_во_рит, Ой, Вань_ка
_ю си_дит, Тань_ка Ваньке го_во_рит, Тпру да ну га, го, га, го,
[f]
с Тань_ко_ю си_дит и Тань_ка го_во_рит, Тпру да ну га, го, га, го,
[f]
f

[p]

Тань-ка Вань-ке го-во-рит: Вань-ка, со-кол до-ро-гой,

[p]

Тань-ка Вань-ке го-во-рит: Вань-ка,

[p]

[p]

Тань-ке пе-сен-ку про-пой, Вань-ка, со-кол до-ро-гой,

[p]

со-кол до-ро-гой, Вань-ка, со-кол,

[p]

[f] [p]

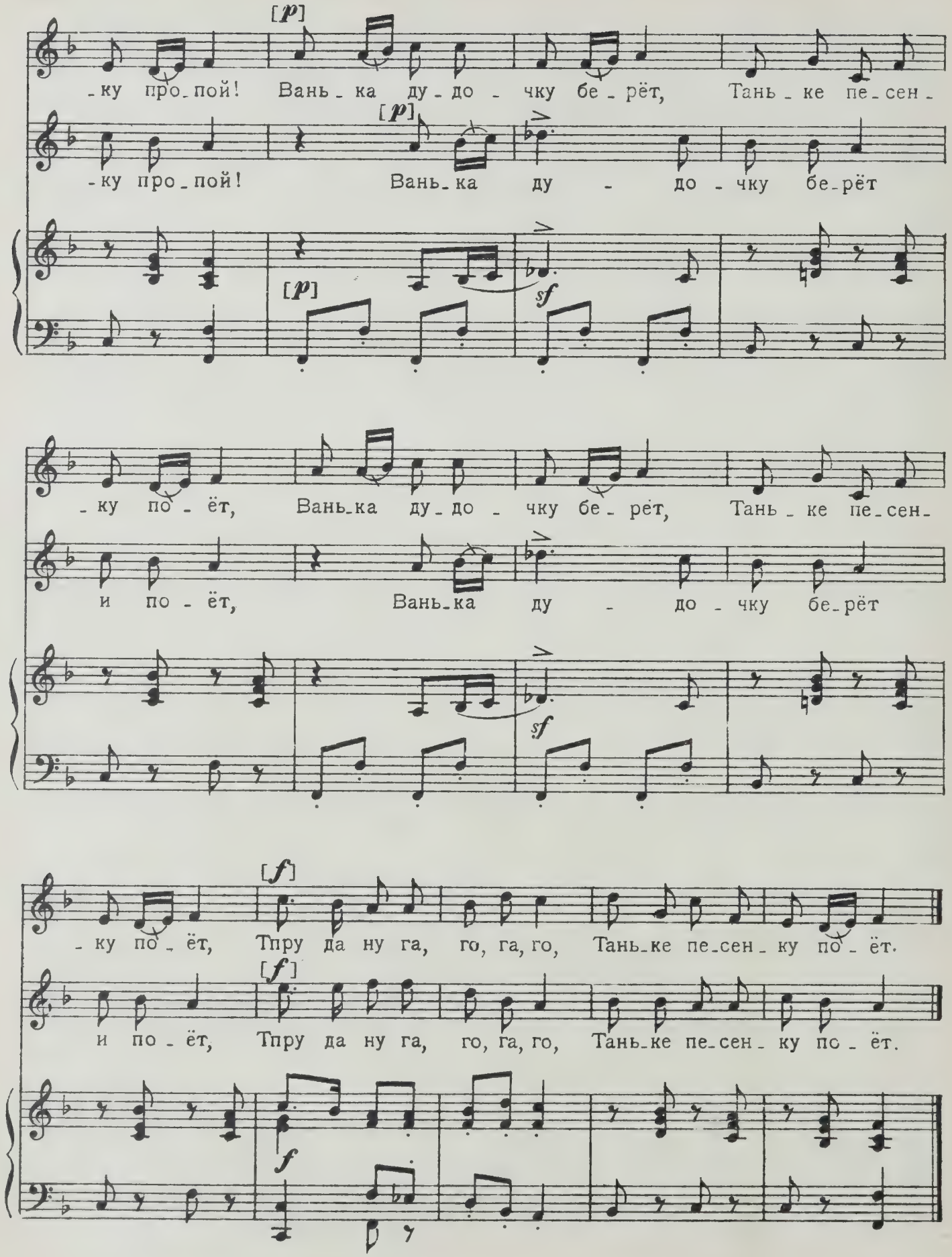
Тань-ке пе-сен-ку про-пой, Тпру да ну га, го, га, го, Тань-ке пе-сен-

[f] [p]

Тань-ке пе-сен-ку про-пой, Тпру да ну га, го, га, го, Тань-ке пе-сен-

f

[p]


[p]
-ку про-пой! Вань-ка ду-до-чку бе-рёт, Тань-ке пе-сен-
-ку про-пой! Вань-ка ду-до-чку бе-рёт
-ку по-ёт, Вань-ка ду-до-чку бе-рёт, Тань-ке пе-сен-
и по-ёт, Вань-ка ду-до-чку бе-рёт
sf
[f]
-ку по-ёт, Тпру да ну га, го, га, го, Тань-ке пе-сен-ку по-ёт.
и по-ёт, Тпру да ну га, го, га, го, Тань-ке пе-сен-ку по-ёт.

42. Прости!

РОМАНС

Музыка Н. А. ТИТОВА

Слова Д. ОЗНОБИШИНА

Переложен на два голоса
А. ДАРГОМЫЖСКИМ

Agitato

Сопрано

Тенор

p

p

Про-сти! на дол-гу-ю раз-лу-ку! Не-

p

Про-сти! на дол-гу-ю раз-

- у - молим жестокий рок! Но ты пой мёшь ли сердца

- лу - ку, о жесто кий рок! Но ты пой-

marc.

му - ку, Всю грусть в словах-я о ди - нок! Вда ли те-

- мёшь ли серд - ца грусть в словах-я о ди - нок!

p

- бя, в чуж би не даль - ной Мне серд цем вновь

p

Вда ли те - бя, в чуж - би - не Мне серд - цем

[cresc.]

не расцве - сти, Я не у - слы - шу глас твой неж -

[cresc.]

вновь не расцве - сти, Я не у - слы - шу глас твой неж -

cresc.

[f] espress.

- ный, Всё кон - че - но, про - сти! про - сти! Вда - ли те -

[p]

[f]

- ный, Всё кон - че - но, про - сти! про - сти!

f sf p

- бя, в чуж - би - не даль - ной, Мне сердцем вновь не расцве -

[p]

Вда - ли те - бя, в чуж - би - не, Мне серд - цем вновь не расцве -

[cresc.]

- сти, Я не у - слы-шу глас твой неж -

[cresc.]

- сти, Я не у - слы-шу глас твой неж -

cresc.

espress.

risoluto

- ный, Всё кон - че - но, про-сти! про - сти!

- ный, Всё кон - че - но, про-сти! про - сти!

p

43. К востоку, всё к востоку[1]

РОМАНС

Музыка А.-Г. ВЕЙРАУХА

Слова В. ЖУКОВСКОГО (из Ф.-Г. Ветцеля)

Переложен на три голоса
А. ДАРГОМЫЖСКИМ

Moderato assai

М.-сопрано

Тенор

Бас

[p]

p

К вос-то - ку, всё к вос-то - ку Стрем-ле-ни-е зем-

p

К вос-то - ку, всё к вос-то - ку Стрем-

pp

Всё к вос - то - ку Стрем-ле-ни-е зем-

p

1) Стихотворение Жуковского называется: *Песня.*

più f — p

-ли, К вос - то - ку, всё к вос - то - ку Ле - тит мо - я ду -

più f — p

-ле - ни - е зем - ли, К вос - то - ку всё Ле - тит мо - я ду -

-ли, Всё к вос - то - ку Ле - тит мо - я ду -

più f — p

-ша; Да - лё - ко на вос - то - ке, За си - не - вой ле -

p — cresc.

-ша; Да - лё - ко на вос - то - ке, За

pp

-ша; На вос - то - ке Там, за

cresc.

-сов, За си - ними мо - ря - ми[1] Пре - крас - на - я жи -

си - не - вой ле - сов, за мо - ря - ми[1] Пре - крас - на - я жи -

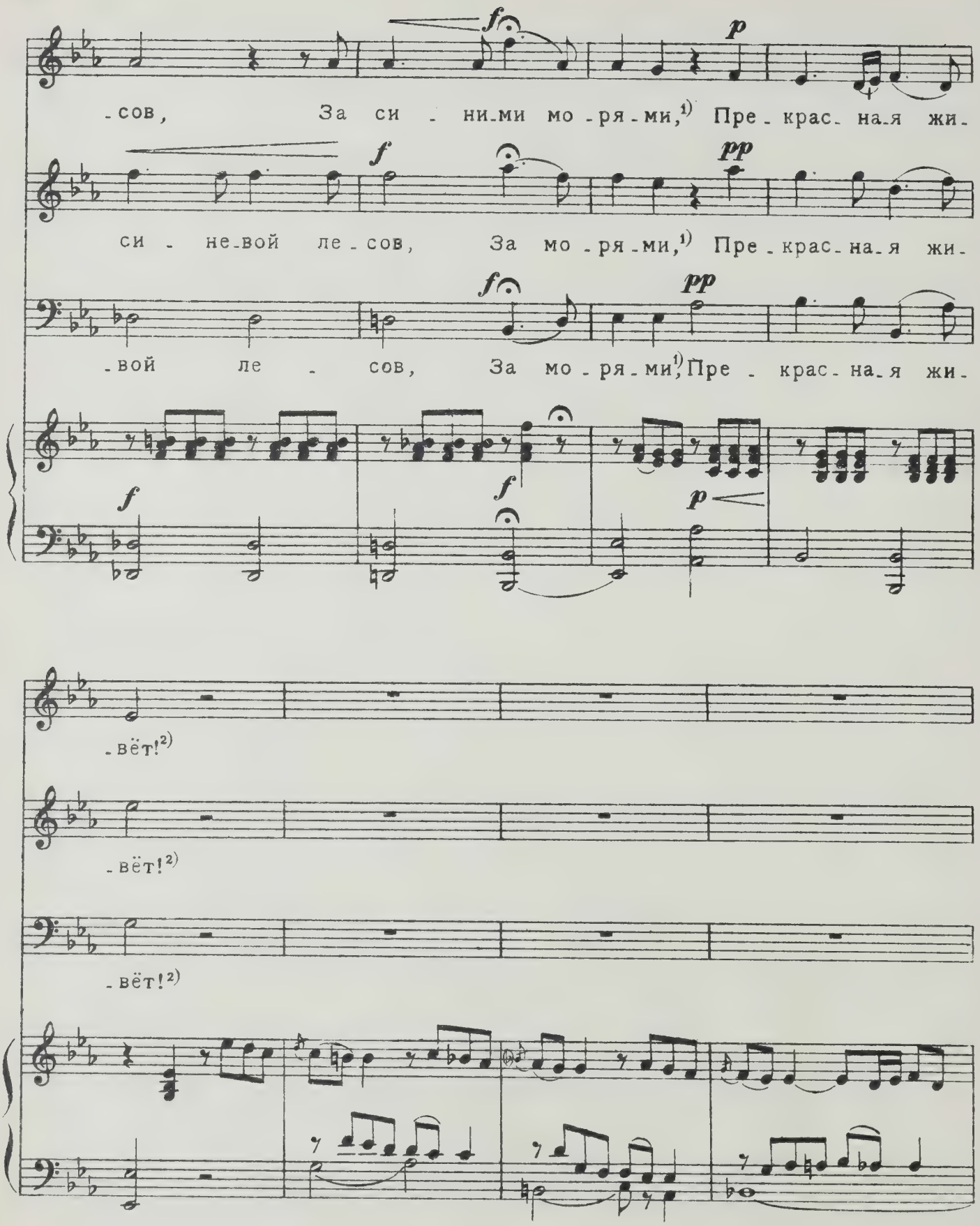
си - не - вой ле - сов Пре - крас - на -

-вёт. Да - лё - ко на вос - то - ке, За си - не - вой ле -

-вёт. Да - лё - ко на вос - то - ке, За

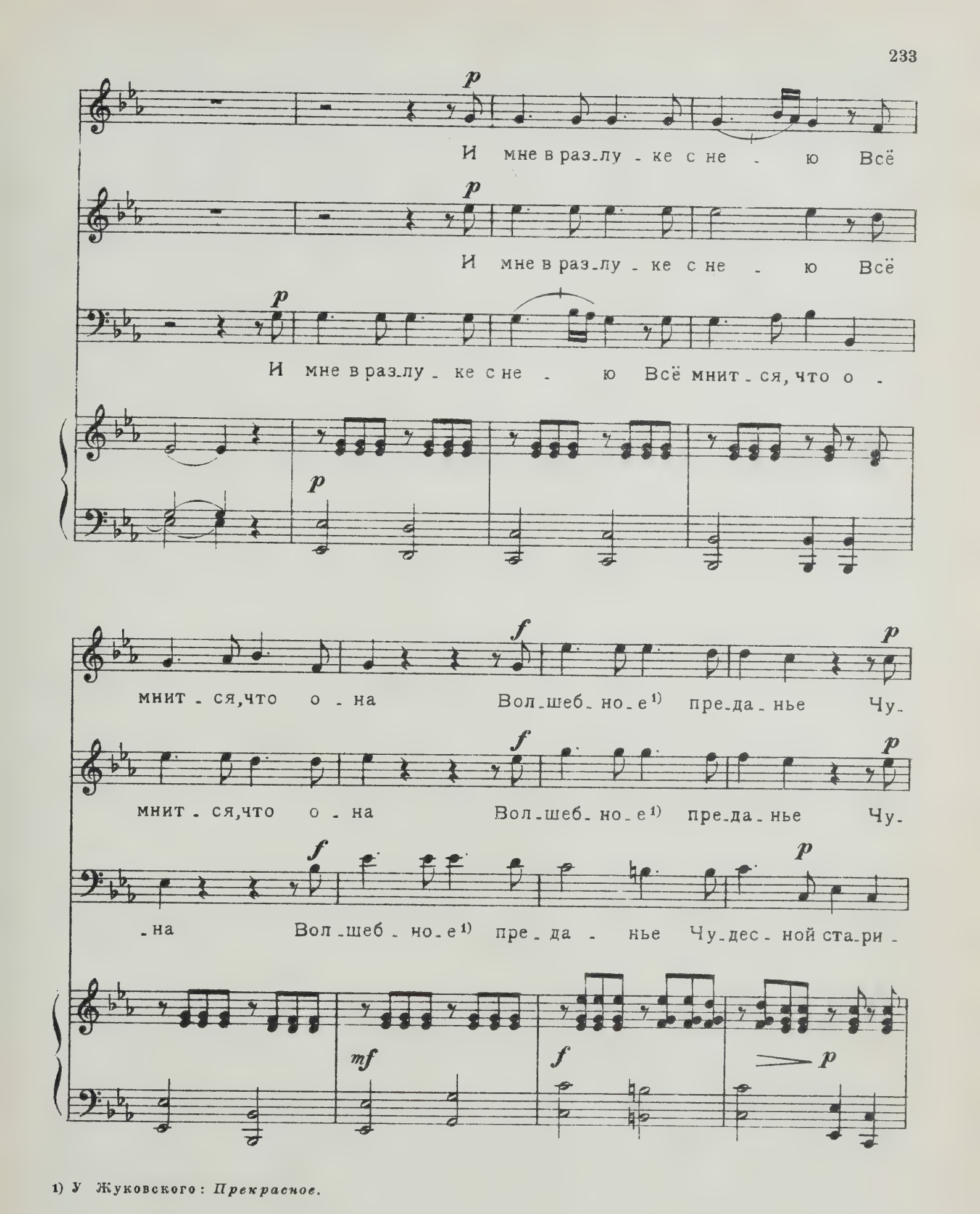
-я жи - вёт; Да - лё - ко там, За си - не -

1) У Жуковского: *горами*.



1) См. прим. на предыдущей странице.

2) Повторение второго четверостишия первой строфы стихотворения, как и все последующие повторения и изменения слов, принадлежат Даргомыжскому.



1) У Жуковского: *Прекрасное.*

-дес - ной ста - ри - ны, Что мне о-на я -

-дес - ной ста - ри - ны, Что мне о - на

- ны, ста - ри - ны, Что мне о-на я - ви-лась Ког-

cresc.

- ви - лась Ког - да - то в древ - ни дни, Что

тог-да я - ви - лась, Что мне об ней о -

- да - то в древ - ни дни, Что мне об ней о -

мне об ней о - стал - ся див - ный сон![1] Что

-стал-ся О - дин бла-жен - ный сон!

- стал - ся О - дин бла - жен - ный сон! Что

мне о - на я - ви - лась Ког - да - то в древ - ни

marc.

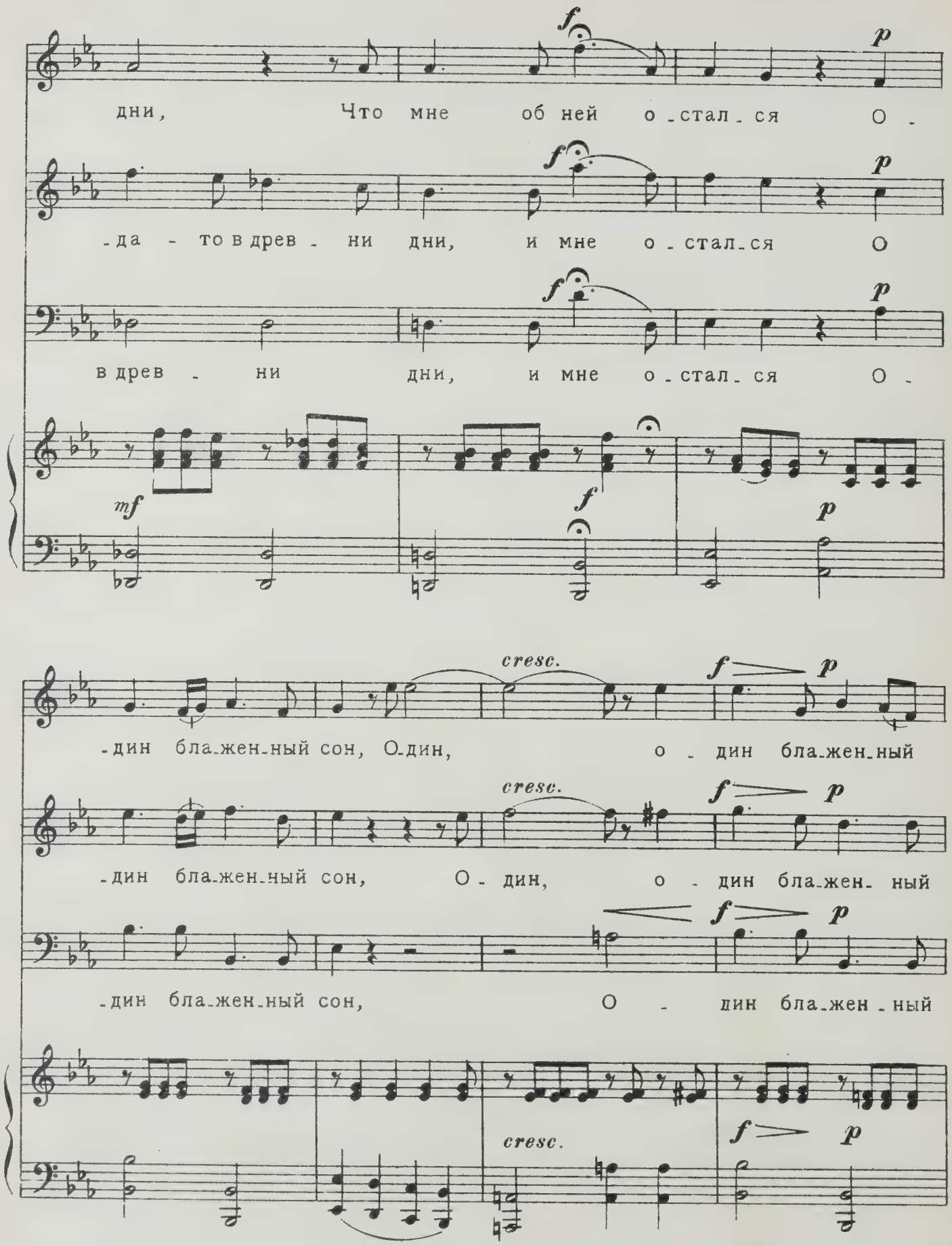
Что мне о-на я - ви - лась Ког-

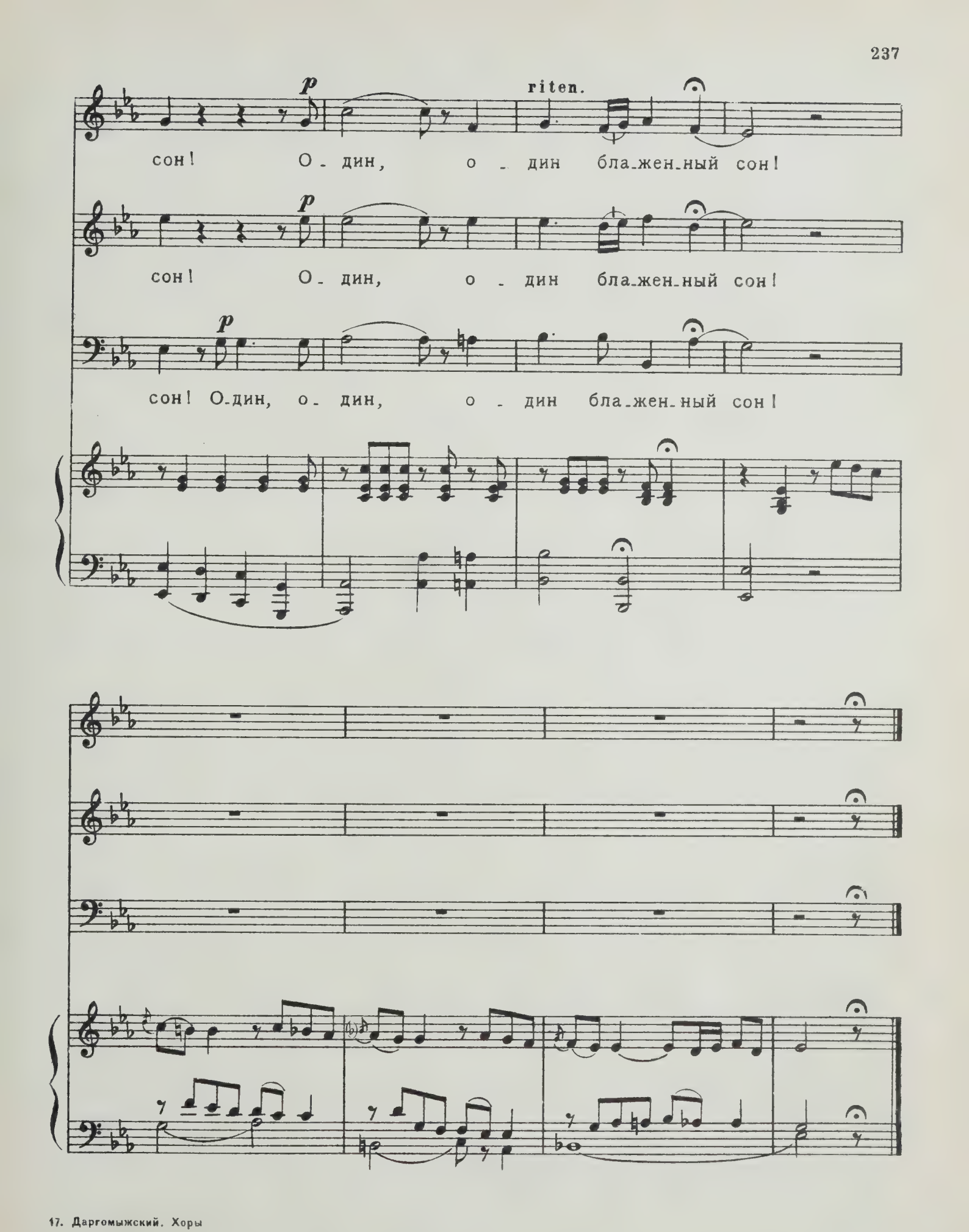
pp

мне о - на я - ви - лась

cresc.

1) У Жуковского: *Один блаженный сон* (как в двух нижних голосах).


дни, Что мне об ней о-стал-ся О-
-да - то в древ - ни дни, и мне о-стал-ся О
в древ - ни дни, и мне о-стал-ся О-
-дин бла-жен-ный сон, О-дин, о - дин бла-жен-ный
-дин бла-жен-ный сон, О - дин, о - дин бла-жен- ный
-дин бла-жен-ный сон, О - дин бла-жен-ный
cresc.
f
p
mf


p
riten.
сон! О - дин, о - дин бла-жен-ный сон!
p
сон! О - дин, о - дин бла-жен-ный сон!
p
сон! О-дин, о - дин, о - дин бла-жен-ный сон!

44. Роза ль ты, розочка[1]

РОМАНС

Музыка М. ЯКОВЛЕВА

[Слова А. ДЕЛЬВИГА]

Переложен на два голоса
А. ДАРГОМЫЖСКИМ

[Moderato]

1-й голос

Ро - за ль ты, ро - зоч - ка,

2-й голос

Ро - за ль ты,

ро - за ль[2] ду - ши - ста - я! Всем ты кра - са - ви - ца,

ро - за ль[2] ду - ши - ста - я! Всем ты кра - са - ви - ца,

1) У Дельвига стихотворение называется: *Роза*.

2) У Дельвига: *роза*.

ро - за - цве - ток! Вей - ся, пле - ти - ся с ли -

ро - за - цве - ток! Вей - ся, пле - ти - ся с ли -

mf p

- ле - ей и лан - ды - шем, Вей - ся, пле - ти - ся в мой

mf p

- ле - ей и лан - ды - шем, Вей - ся, пле - ти - ся в мой

mf p

пыш - ный ве - нок, Вей - ся, пле - ти - ся в мой

пыш - ный ве - нок, пле - ти - ся в мой

пыш-ный ве-нок!

пыш-ный ве-нок!

Нын-че я встре-чу де-ви-цу,

Нын-че я встре-чу кра-са-ви-цу де-ви-цу,

встре-чу я пас-туш-ку мо-ю!

Нын-че я встре-чу пас-туш-ку мо-ю!

„Здрав - ствуй, кра - са - ви - ца, крас - на - я де ви - ца!“

„Здрав - ствуй, кра - са - ви - ца, крас - на - я де - ви - ца!“

sf

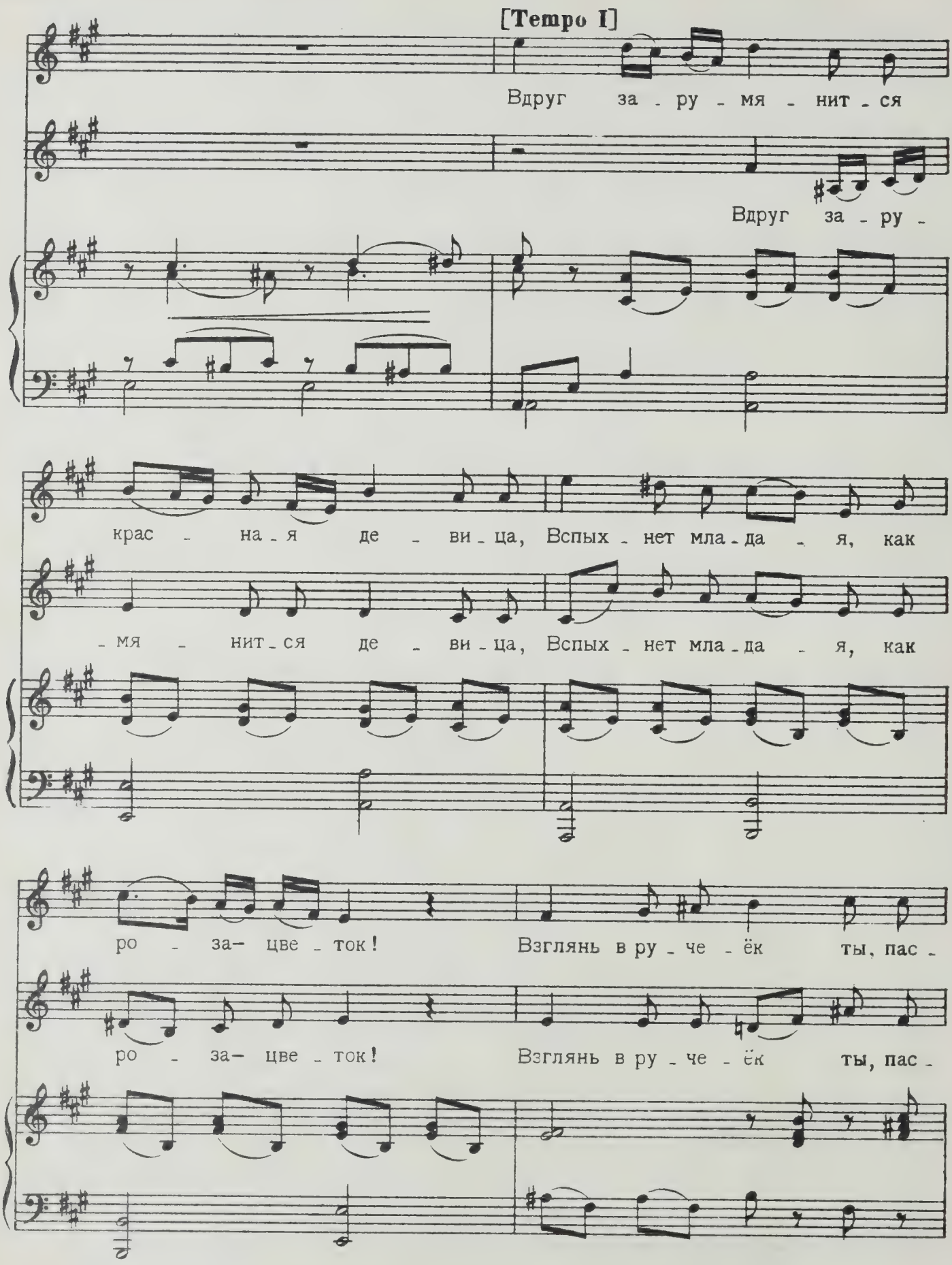
Ах!.. и про - молв - лю - ся, молв - лю: люб - лю!

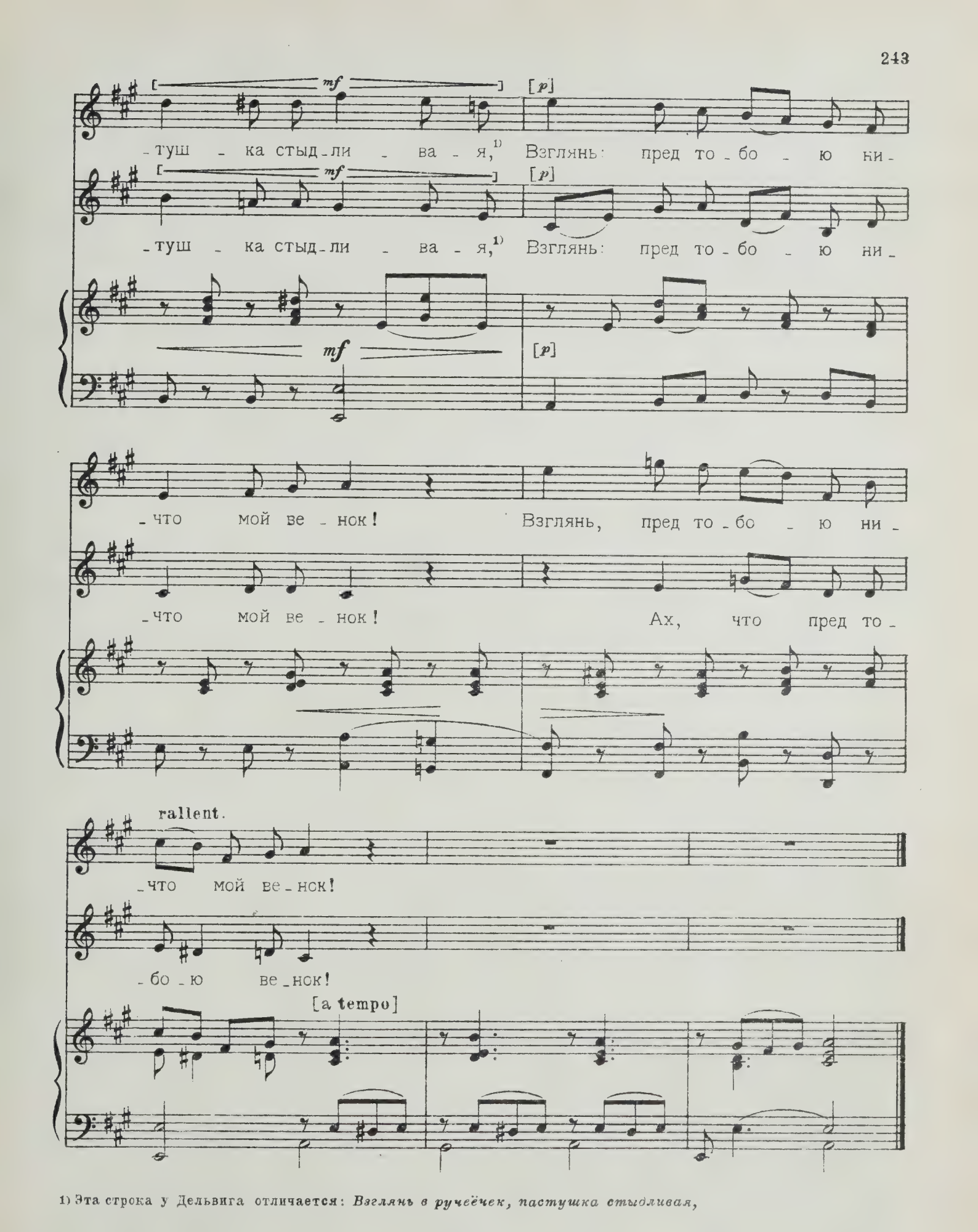
Ах!.. и про - молв - лю - ся, молв - лю: люб - лю!

p rallent.

Ах!.. молв - лю, молв - лю: люб - лю!

Ах!.. и про - молв - лю - ся, молв - лю: люб - лю!


[Tempo I]
Вдруг за - ру - мя - нит - ся
Вдруг за - ру -
крас - на - я де - ви - ца, Вспых - нет мла - да - я, как
- мя - нит - ся де - ви - ца, Вспых - нет мла - да - я, как
ро - за- цве - ток! Взглянь в ру - че - ёк ты, пас -
ро - за- цве - ток! Взглянь в ру - че - ёк ты, пас -



1) Эта строка у Дельвига отличается: *Взглянь в ручеёчек, пастушка стыдливая,*

45. Безумно жаждать твоей встречи

РОМАНС

На мотив И. ШТРАУСА

[Слова Э. ГУБЕРА]

Переложен на два голоса капельмейстером Куком [2]

[Allegro non troppo] [1]

1-й голос

[p]

1. Бе-зум-но жаж-дать тво-ей встре-чи, Со стра-хом
2. Те-бя од-ну по-всю-ду ви-деть, в те-бя всю
3. Сле-за-ми не-ги у-пи-вать-ся, Те-бя тер-

2-й голос

[p]

1. Бе-зум-но жаж-дать тво-ей
2. Те-бя од-ну по-всю-ду
3. Сле-за-ми не-ги у-пи-

[p]

встре-чи о-жи-дать, С вос-тор-гом слу-шать тво-и ре-чи,
ду-шу пе-ре-лить, Весь э-тот мир воз-не-на-ви-деть,
-зать, те-бя то-мить, Тво-им том-лень-ем на-слаж-дать-ся,

встре-чи и о-жи-дать, С вос-тор-гом слу-шать ре-чи
ви-деть, всю-ду сле-дить, Весь мир воз-не-на-ви-деть,
-вать-ся, Те-бя то-мить, Том-лень-ем на-слаж-дать-ся,

1) У Даргомыжского темп не обозначен.

2) Псевдоним, которым пользовался Даргомыжский в некоторых своих юмористических песнях.

Ды-хань-е том - но - е впи - вать. С вос-тор-гом слу - шать тво - и
Что-бы те - бя од - ну лю - бить. Весь э - тот мир воз - не - на -
Вот как же - лал бы я лю - бить. Тво-им том-лень - ем на - слаж -

Ды-хань-е том - но - е впи - вать. С вос - тор - - гом
Что-бы те - бя од - ну лю - бить. Всех не - - на -
Вот как же - лал бы я лю - бить. Тво - им том -

Для повторения | Для окончания

ре - чи, Ды-хань-е том - но - е впи - вать
- ви - деть, Что-бы те - бя од - ну лю - бить.
- дать - ся, Вот как же - лал бы я лю - бить!

слу - шать, Ды-хань-е том - но - е впи - вать.
- ви - деть, Что-бы те - бя од - ну лю - бить.
- лень - ем на - слаж - дать - ся и лю - бить![1]

sf

1) Полный неизменённый текст стихотворения Губера см. в примечаниях в конце тома.

46. Ой вы, уланы

ЦЫГАНСКАЯ ПЕСНЯ

[Музыка Ильи СОКОЛОВА?]

Переложена на два голоса
А. ДАРГОМЫЖСКИМ

Allegro

Сопрано

[mf]

Ой вы, у - ла - ны, ма - ле - ва - ны

Тенор[1]

[mf]

Ой вы, у - ла - ны, ма - ле - ва - ны

sf sf [mf]

riten.

де - ти, Не од - на па - нен - ка за ва - ми по - ле - ти;

де - ти, Не од - на па - нен - ка за ва - ми по -

1) В прижизненном издании дуэта здесь, очевидно, по ошибке указано: альт.

a tempo

Не од-на и вдо-ва по-ле-теть го-то-ва.

-ле-ти; И вдо-ва за ва-ми ле-теть го-то-ва. Ой, вы, гу-

p

marcato

ritenuto

Ся-ду я по-

-са-ры, ой, ма-ле-ва-ны са-ни, Ся-ду я по-е-ду

a tempo

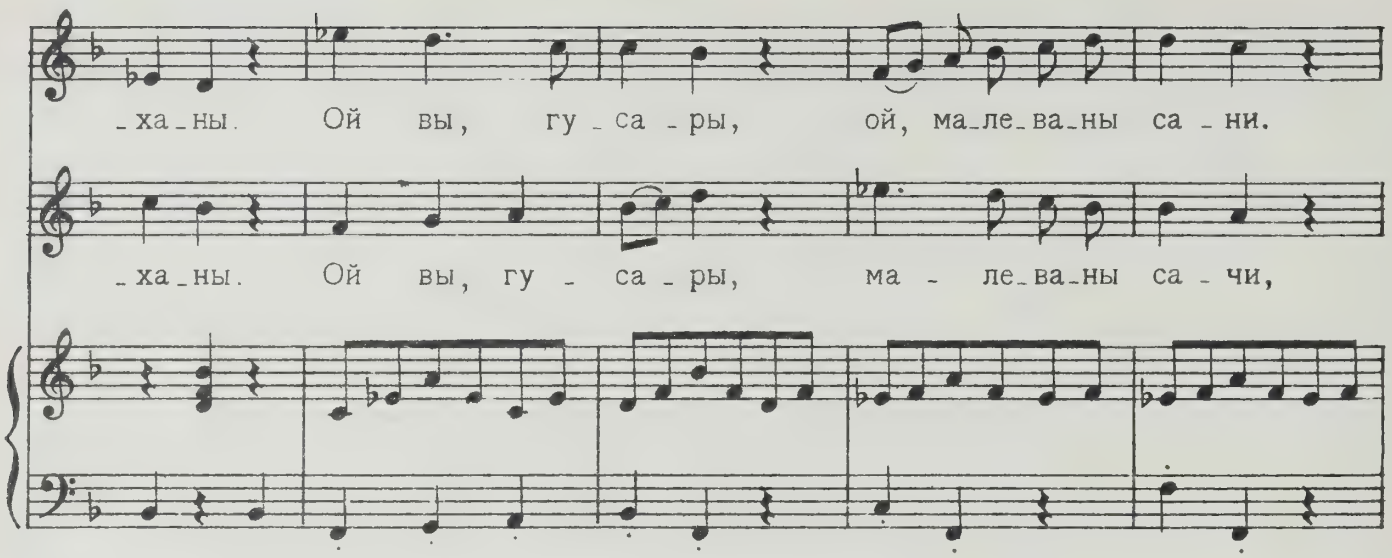
[*f*]

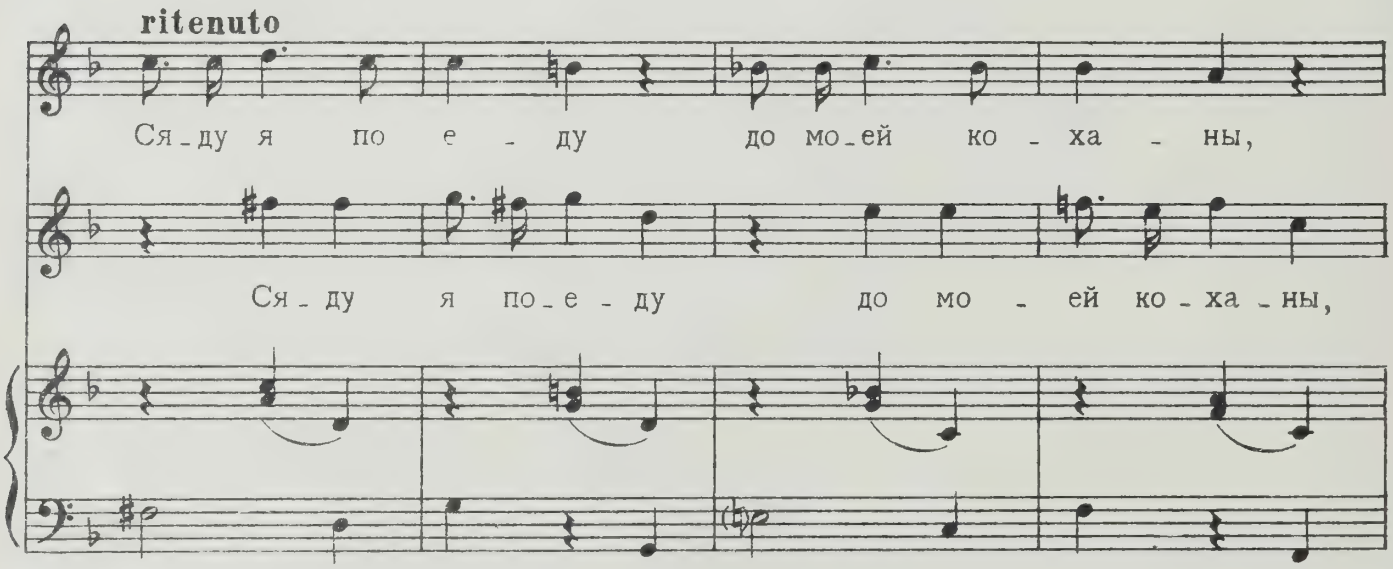
-е-ду до мо-ей ко-ха-ны, е-ду до ко-

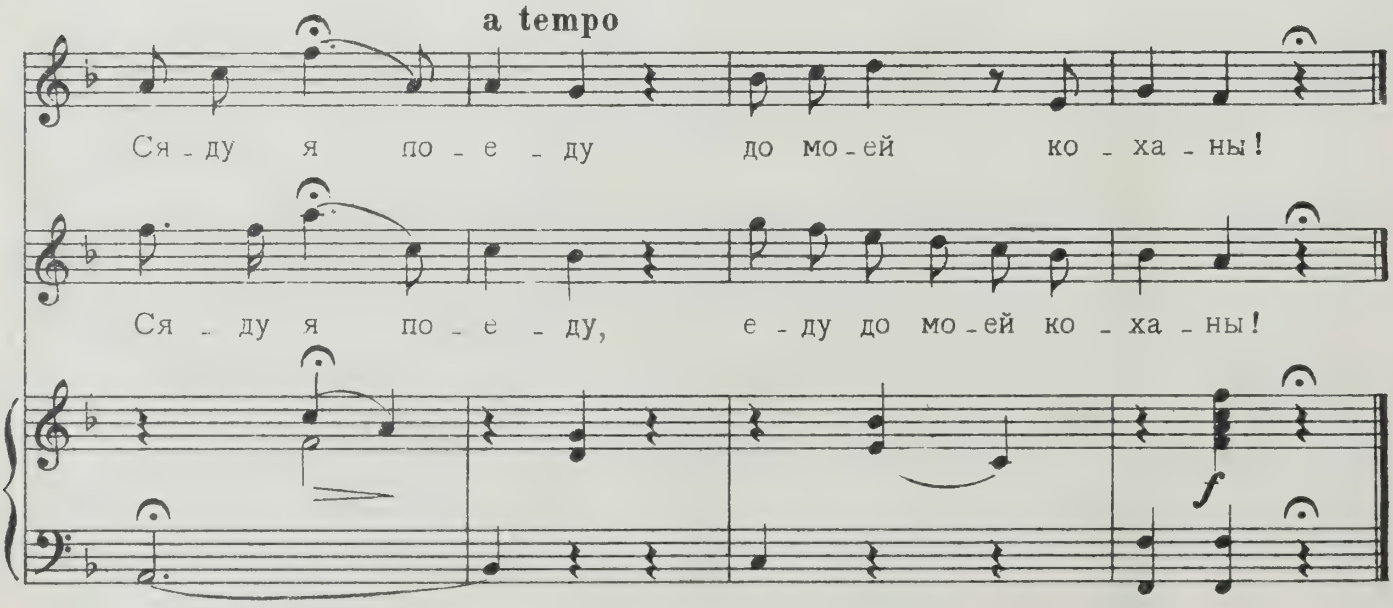
[*f*]

до мо-ей ко-ха-ны, Ся-ду я по-е-ду до мо-ей ко-

f


-ха-ны. Ой вы, гу-са-ры, ой, ма-ле-ва-ны са-ни.
-ха-ны. Ой вы, гу-са-ры, ма-ле-ва-ны са-чи,


ritenuto
Ся-ду я по-е-ду до мо-ей ко-ха-ны,
Ся-ду я по-е-ду до мо-ей ко-ха-ны,


a tempo
Ся-ду я по-е-ду до мо-ей ко-ха-ны!
Ся-ду я по-е-ду, е-ду до мо-ей ко-ха-ны!
f

47. Море и сердце *)

РОМАНС

Музыка В. СОКОЛОВА

Слова А. К. ТОЛСТОГО

Переложен на два голоса А. ДАРГОМЫЖСКИМ

Andantino

Контральто

Тенор

p *pp*

В от-ли-ва час не верь из-ме-не мо-ря, О-но к зем-ле во-ро-тит-ся о-пять.

p

В от-ли-ва час о-но во-ро-тит-ся о-пять.

mf

Не верь, мой друг, не верь, ко-

mf

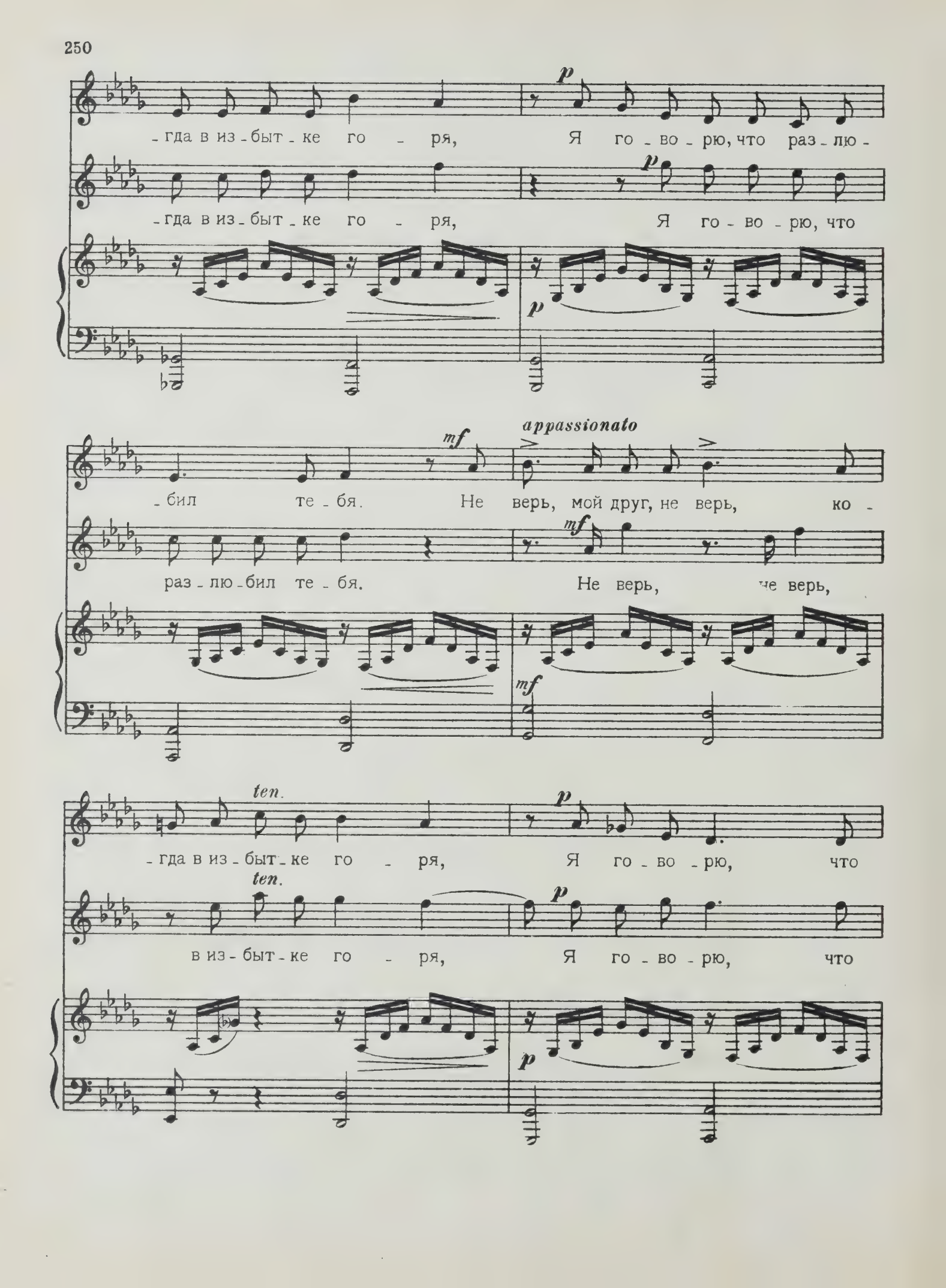
Не верь, ко-

1) 2)

1) У Соколова во второй половине такта тоническая гармония:

2) У Соколова в первой половине такта гармония проще:

*) Стихотворение изменено В. Соколовым


p
-гда в из-быт-ке го - ря, Я го-во-рю, что раз-лю-
p
-гда в из-быт-ке го - ря, Я го-во-рю, что
p
mf
appassionato
-бил те-бя. Не верь, мой друг, не верь, ко-
mf
раз-лю-бил те-бя. Не верь, не верь,
mf
ten.
p
-гда в из-быт-ке го - ря, Я го-во-рю, что
ten.
p
в из-быт-ке го - ря, Я го-во-рю, что
p

ten. 1)
раз_лю_бил те_бя.

ten.
раз_лю_бил те_бя.

p
И уж бе - гут с об_рат_ным шу_мом

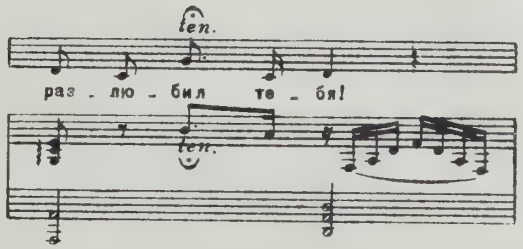
p
Бе - гут уж с шу_мом

вол - ны Из_да_ле - ка к лю_би_мым бе_ре_

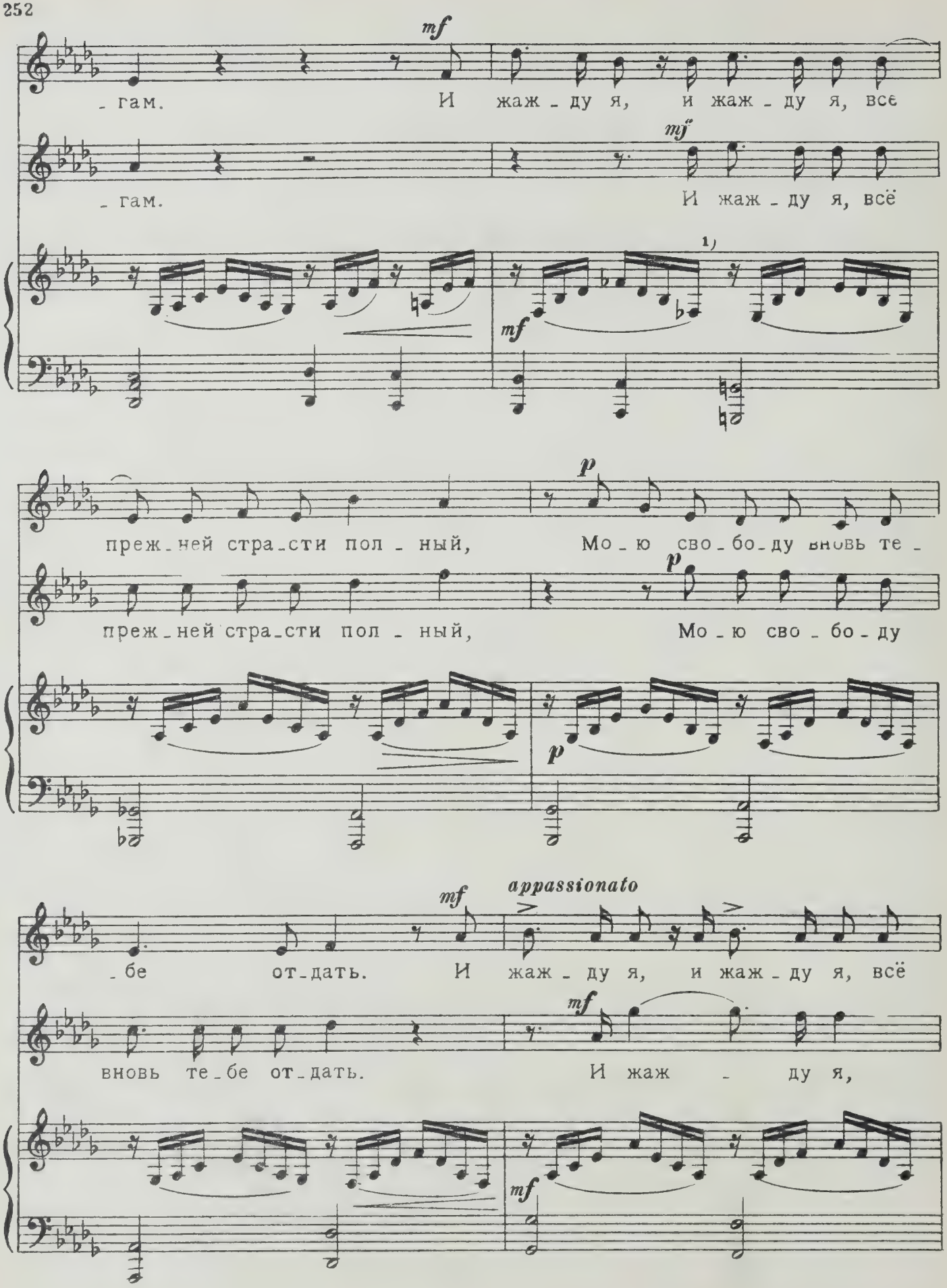
вол - ны Из_да_ле_ка к тем бе_ре_

2)

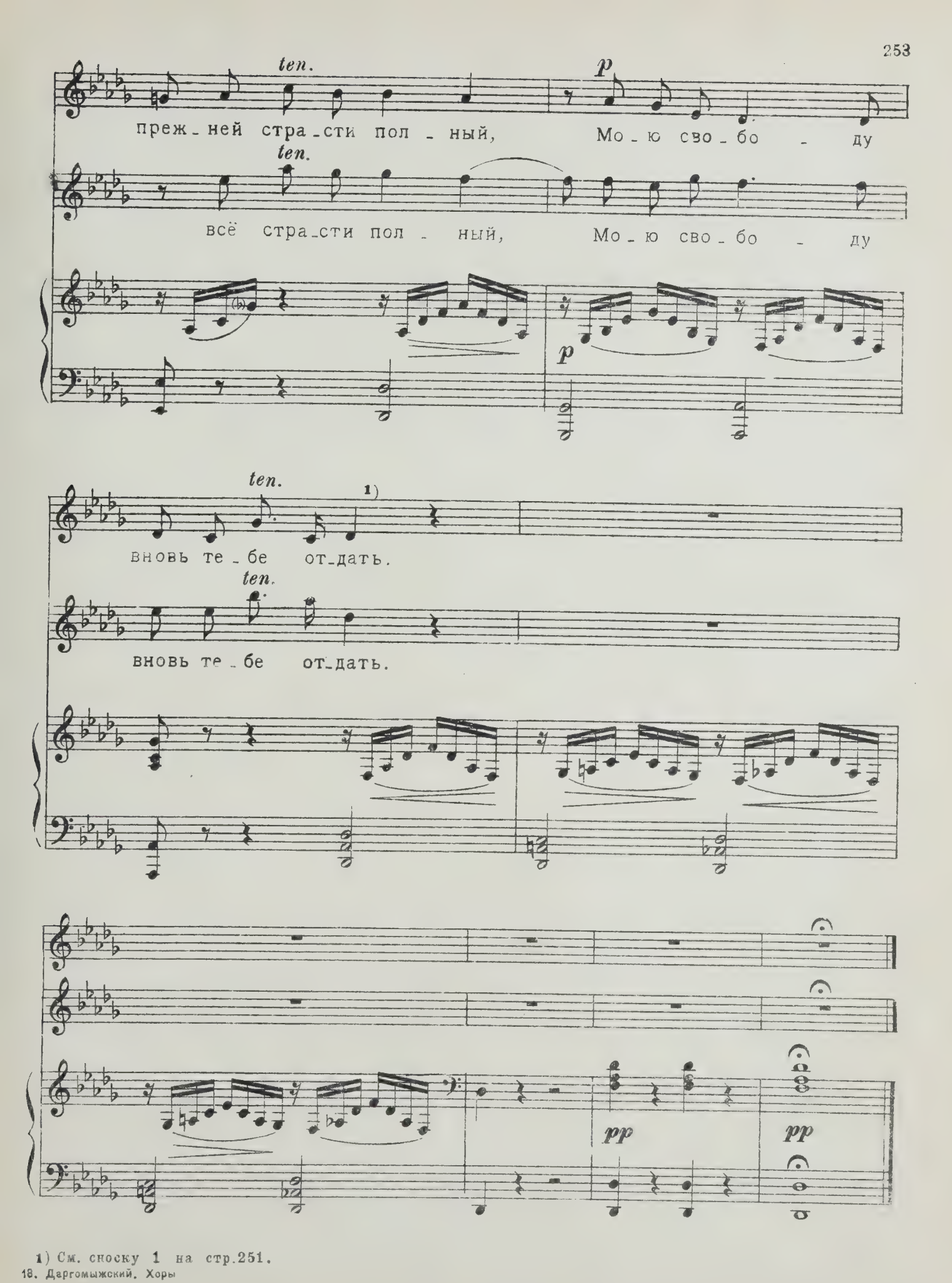
1) У Соколова этот такт отличается:



2) См. сноску 1 на стр. 249.



1) См. сноску 2 на стр. 249.



1) См. сноску 1 на стр.251.

ПРИМѢЧАНІЯ

и

ПРИЛОЖЕНІЯ

ПРИМЕЧАНИЯ

Произведения расположены в этом томе по жанрам: вокальные ансамбли, отрывки из опер и хоры. Внутри каждого жанра соблюден хронологический принцип. Так как установление дат сочинения для большинства произведений Даргомыжского возможно лишь приблизительное (авторских указаний на этот счет не существует; имеющиеся отдельные данные туманны или неточны), то приходится в расположении произведений основываться на хронологии первоизданий, которая, за небольшим исключением, точно устанавливается датами цензорских разрешений. В подавляющем большинстве случаев хронология первоизданий отражает и хронологию сочинения. Даргомыжский, как правило, издавал свои произведения вскоре после их написания. В ранних ансамблях, опубликованных композитором в 1843—1844 годах в серии «30 романсов и песен», пришлось придерживаться порядка, в котором они напечатаны в этой серии. Так же сохраняется последовательность, установленная Даргомыжским и в «Петербургских серенадах», тем более, что она, во всяком случае, частично соответствует хронологии первоизданий и сочинения (см. ниже в примечании к «Петербургским серенадам»).

Музыкальные тексты всех произведений сверены с сохранившимися авторскими рукописями и прижизненными изданиями. Произведения, напечатанные впервые после смерти Даргомыжского, воспроизводятся по автографам или этим посмертным изданиям. В тех случаях, когда произведение имеется в двух авторских редакциях (сольной и ансамблевой), разночтения между ними отмечаются в подстрочных и частично послетекстовых примечаниях.

Редактор ставит своей задачей дать авторский текст произведений в неприкосновенности. Все необходимые редакторские дополнения или изменения специально оговорены. В подстрочных и послетекстовых примечаниях указываются и те отступления, которые Даргомыжский допускал в отношении использованных им поэтических текстов: изменение заглавия, повторение или перемещение слов, стихов и строф, сокращение, перефразировка и присочинение своих слов. В случаях сокращения текста — в примечаниях приводится опущенная часть стихотворения.

Сохранение авторского музыкального текста вызвало необходимость отступления от современных приемов слиговывания в вокальных партиях. Придерживаясь в фортепианном сопровождении обычного объединения под одной лигой фраз, предложений и т. п., Даргомыжский в голосах трактует лиги чрезвычайно индивидуально. Он решительно отказывается от установленной лигатуры, не связывает, например, лигами ноты, приходящиеся на один слог слова. Вокальная лигатура у Даргомыжского имеет главным образом выразительное, смысловое значение. Лига у него, как правило, отмечает вокальное portamento, скольжение голоса, придающее интонации тот или иной эмоциональный, психологический оттенок. Для того, чтобы сохранить эту своеобразную вокальную лигатуру Даргомыжского и вместе с тем соблюсти современные орфографические требования, мы лиги, отсутствующие у автора, но необходимые по установленным правилам, даем в перечеркнутом виде (⌒).

Публикуемые в приложении оригинальные романсы и песни, аранжированные Даргомыжским для различных ансамблей, дают возможность установить, как значительно перерабатывал композитор использованные им пьесы.

Ниже приводятся важнейшие данные о каждом из печатаемых в этом томе произведений.

* * *

1. Дева и роза. Стр. 13. Рукопись не обнаружена. При жизни Даргомыжского издан дуэт три раза: 1) в 1843 году у Ф. Ли в серии «30 романсов и песен» А. Даргомыжского, первая тетрадь, № 6; 2) в 1848 году перепечатан М. Бернардом по приобретенным у Ф. Ли старым доскам в дополненной серии (36) романсов и песен; 3) в 1859 году Даргомыжский выпустил у М. Бернарда «новое издание», причем внес некоторые изменения в поэтический текст, динамические обозначения и фактуру аккомпанемента (цензорская помета: СПБ, 19 июня 1859 г.) [1].

[1] История прижизненных изданий вокальных произведений Даргомыжского изложена в комментариях к Полному собранию романсов и песен А. С. Даргомыжского, т. II, стр. 647—648. Музгиз, 1947 г.

Дуэт создан в начале 30-х годов. Сам Даргомыжский в своей автобиографии помещает «Деву и розу» в списке романсов, написанных «на восемнадцатом и девятнадцатом году моего возраста» (А. С. Даргомыжский. Автобиография, письма, воспоминания современников. П., 1922, стр. 3; сноска 1). Стихотворение А. Дельвига напечатано впервые в альманахе «Северные цветы» за 1828 г.

2. Ты и Вы. Стр. 21. Рукопись не сохранилась. При жизни композитора издан три раза: 1) Как сольный романс — в 1844 году у Фредерика Ли в серии «30 романсов и песен», тетрадь четвертая, № 20; 2) в 1848 году перепечатан М. Бернардом по старым, приобретенным у Ф. Ли доскам в дополненной серии (36) романсов и песен. На последней странице этого издания в качестве приложения напечатаны вокальные партии дуэта, в котором нижний голос соответствует вокальной строке самого романса. Здесь же автором указаны и голоса: тенор и баритон. Романс помечен автором: «для одного или двух голосов». По утверждению А. Харитонова — певца-любителя, посещавшего музыкальные вечера Даргомыжского (см. статью А. Харитонова в «Северной пчеле», 1844 г., № 218), дуэтный вариант существовал еще в год первого издания. Второй голос был сочинен, как пишет Харитонов, «для высокого тенора»; 3) в 1859 году Даргомыжский напечатал у М. Бернарда этот романс в «новом издании», но уже только в виде дуэта. По сравнению с изданием 1848 года в новое издание никаких существенных изменений не внесено (цензорская помета: СПБ, 19 июля 1859 г.).

Романс написан, вероятно, на рубеже 30—40-х гг. В издании 40-х годов он «посвящен Е-е Я-е Б-й». Повидимому, за этими инициалами скрывается одна из сестер известной в 40-х годах певицы-любительницы Александры Яковлевны Билибиной, которая выступала на вечерах Даргомыжского и которой композитор посвятил песню «Тучки небесные» (у Билибиной были сестры Екатерина и Елизавета).

Романс существует и в виде фортепианного переложения для двух рук, сделанного самим автором (см. Воспоминания В. Т. Соколова. — А. С. Даргомыжский. Автобиография и письма, стр. 158).

3. Что, мой светик луна. Стр. 25. Рукопись не найдена. При жизни Даргомыжского дуэт издан четыре раза: 1) в 1844 году Фредериком Ли в серии «30 романсов и песен», тетрадь четвертая, № 23; 2) в 1847 году в «Московском литературном и ученом сборнике на 1847 год» (цензорская дата: 21 февраля 1847 г.) в виде особого приложения в конце книги в обычном книжном формате 8°. В этом издании Даргомыжский снял почти все динамические и агогические обозначения и изменил мелодический рисунок заключительной вокальной фразы (смотри подстрочное примечание); 3) в следующем, 1848 году издатель М. Бернард перепечатал дуэт по приобретенным у Ф. Ли старым доскам первого издания в дополненной серии (36) романсов и песен Даргомыжского; 4) в 1859 году у М. Бернарда появилось «новое издание» дуэта (цензорская помета: СПБ, 19 июля 1859 г.). По сравнению с первым и третьим изданием в нем нет почти никаких изменений.

Дуэт написан, вероятно, в начале 40-х годов. Даргомыжский, повидимому, получил стихотворение от Вяземского еще до его напечатания. Поэт был знаком с Даргомыжским лично. Даргомыжский присутствовал на состоявшемся в доме Вяземского юбилейном праздновании Жуковского еще при жизни Пушкина (см. письмо композитора к Л. И. Кармалиной от 1860 года). В начале 40-х годов они встречались в доме старшей сестры Вяземского, Екатерины Андреевны, вдовы историографа Н. Карамзина (В. А. Соллогуб рассказывает в своих «Воспоминаниях» об одном вечере у Карамзиных в 1841 году и среди посетителей этого и других вечеров называет Даргомыжского (см. В. А. Соллогуб. «Воспоминания», изд. «Academia», М.—Л. 1931, стр. 400—401). Вяземский посвятил Даргомыжскому в знак дружбы и признания его творчества стихотворение песенного характера, повидимому, рассчитывая, что композитор положит его на музыку. Это стихотворение было опубликовано лишь в 80-х годах в юбилейном сборнике, изданном Комитетом Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым в связи с 25-летием Литфонда (1859—1884), СПБ, 1884. Вот это стихотворение:

В Альбом А. С. Даргомыжского

На людской стороне,
На жилом берегу,
Грустно мне, тошно мне
И сказать не могу.

Убежал бы я прочь
Под дремучую тень,
Где в зелёную ночь
Потонул яркий день.

Там деревья сплелись
Изумрудным шатром,
Там цветы разрослись
Благовонным ковром.

От житейских тревог
Я бы там отдохнул,
На цветы бы прилёг
И беспечно заснул.

Редактор полного собрания сочинений П. А. Вяземского неверно датирует стихотворение «Что мой светик, луна» 1846 годом (см. примечания на стр. IX в томе IV Полного собрания сочинений кн. П. А. Вяземского, СПБ, 1880). Очевидно, он был введен в заблуждение изданием «Московского сборника», которое считал первой публикацией стихотворения, не зная об издании в 1844 году дуэта Даргомыжского.

Из восьми строф стихотворения Вяземского Даргомыжский использовал семь. Одну — четвертую строфу — он выпустил. Текст ее следующий:

Мне тебя сердцем жаль,
Что зашла в эту даль,
Светик-душечка,
Для сердец и для глаз
Несравненный алмаз,
Жар-игрушечка!

Одно из первых (вероятно, первое) публичных исполнений дуэта Даргомыжского состоялось 16 марта 1848 года в концерте певца, любителя-композитора и вокального педагога Ф. Г. Евсеева, более 20 лет проработавшего в Придворной певческой капелле (см. «Иллюстрация», 1848 г., № 10, стр. 159). Исполняли дуэт сам Евсеев (тенор) и его дочь Е. Ф. Евсеева.

4. Рыцари. Стр. 35. Рукопись не обнаружена. При жизни Даргомыжского дуэт издан три раза: 1) в 1844 году у Фредерика Ли в серии «30 романсов и песен», пятая тетрадь, № 28. Посвящен в этом издании В. Опочинину и А. Харитонову, певцам-любителям, посещавшим музыкальные вечера Даргомыжского и исполнявшим его произведения, в частности этот дуэт; 2) в 1848 году М. Бернард перепечатал этот дуэт по старым доскам, приобретенным у Ф. Ли, в дополненной серии (36) романсов Даргомыжского; 3) в 1859 году появилось у М. Бернарда «новое издание» дуэта, в которое автор внес ряд изменений, преимущественно коснувшихся аккомпанемента: он во многих местах облегчил фортепианное изложение, снял удвоения, сделал более прозрачной фактуру, местами заполнил «пустоты». В вокальной части он только перенес второй голос на октаву выше.

Дуэт написан, повидимому, в 1842 году, когда Даргомыжский много внимания уделял домашнему музицированию, устраивал ансамблевые исполнения, «серенады» и т. п.

5. Девицы красавицы. Стр. 41. Рукопись не найдена. Сохранилась лишь авторская рукопись оркестровой партитуры этого дуэта (Рукописный отдел библиотеки Ленинградской госуд. консерватории). Автограф чистовой на 10 страницах нотной бумаги большого альбомного формата. Текст в партиях голосов отсутствует. Состав оркестра парный (флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, тромбон, стр. квинтет и литавры). Партитура не издана.

При жизни Даргомыжского дуэт издан дважды: 1) в 1849 году М. Бернардом в качестве последнего номера серии (36) романсов и песен Даргомыжского (цензорская помета: СПБ, 25 января 1849 года); 2) в 1859 году появилось у М. Бернарда «новое издание» дуэта, ничем не отличающееся от первого (цензорская помета: СПБ, 25 мая 1859 года).

Дуэт написан Даргомыжским, по свидетельству Н. И. Греча, в конце 1844 — начале 1845 года в Париже. Свидетельство заслуживает доверия, так как Греч в это время жил в Париже и близко сталкивался с Даргомыжским (см. Н. Гр. Парижские письма — «Северная пчела», 1845, № 69).

В дуэте «Девицы красавицы» впервые (у Даргомыжского) с такой силой и своеобразием проявляются черты русской народной песенности. Их разовьет композитор в ближайшие годы (конец 40-х и начало 50-х годов) в «Русалке» и ряде песен на «крестьянские» и кольцовские тексты.

6 и 7. Ненаглядная ты и **Если встречусь с тобой**. Стр. 49 и 51. Рукописи не обнаружены. Изданы при жизни композитора дважды: 1) в 1849 году напечатаны, повидимому, на средства самого автора в литографии Ершова под общим заголовком: «Две цыганские песни А. Даргомыжского» (цензорская помета: СПБ, 6 сентября 1849 г.). На титульном листе этого издания композитор поместил чрезвычайно характерный эпиграф из «Бовы» Пушкина (процитированный не вполне точно):

Разбирал я немца Клопштока
И не понял я премудрого:
Не хочу я воспевать как он,
Я хочу меня чтоб поняли
Все от мала до великого.

Этот отрывок из Пушкина подчеркивает демократизм творческих намерений Даргомыжского, его стремление сделать свою музыку доступной самым широким кругам общества. Цыганская песня — один из наиболее популярных и распространенных жанров музыки в городском быту середины XIX столетия.

2) В начале 50-х годов М. Бернард снова напечатал обе песни по старым доскам в своем «втором собрании» романсов и песен А. Даргомыжского, включавшем 12 произведений конца 40-х и начала 50-х годов (№№ 37—48).

Обе песни написаны, несомненно, незадолго до напечатания в 1849 году и являются первым проявлением интереса Даргомыжского к цыганскому жанру. В произведениях, последовавших за этими песнями, в первой половине 50-х годов (как в романсах, так и в «Русалке»), мы находим самое разнообразное отражение цыганской песенности.

В песне «Если встречусь с тобою» Даргомыжский опустил последнее четверостишие Кольцова:

Дева — радость души!
Это жизнь — мы живем!
Не хочу я другой
Жизни в жизни моей!

В авторских изданиях этих песен оба вокальных голоса печатались на одном нотоносце.

8. Душечка девица. Стр. 53. Рукопись песни не найдена. Издана в 1851 году дважды: 1) у М. Бернарда (цензорская помета: СПБ, 22 февраля 1851 г.) и 2) у Ф. Стелловского (цензорская помета: СПБ, 21 марта 1851 г.). Напечатание песни почти одновременно двумя издателями свидетельствует о том, что песня сразу же приобрела широкую популярность. Она привлекала не только русских исполнителей и любителей музыки, но и выдающихся иностранных певцов: ее пела с большим успехом Полина Виардо (в частности, в концерте из произведений Даргомыжского в Петербурге 9 апреля 1853 года).

Хоровой припев выделяет «Душечку девицу» из ряда романсов и песен Даргомыжского. «Душечка девица» воспроизводит тип народной игровой песни с сольным запевом и хоровым припевом. В таком виде она могла исполняться в хоре русских песенников, в цыганском хоре, в концертах с участием хорового ансамбля. Когда же «Душечка девица» выходила за рамки определенного музыкального быта, она становилась просто сольной песней, приспосабливаясь к обычной камерной или концертной практике. Так, песня эта была даже издана в Гамбурге (издательством Фрица Шуберта) без хорового припева.

Написана «Душечка девица», по всей вероятности, в 1850 году, когда уже ясно определилось тяготение Даргомыжского к народной, демократической тематике, к народному музыкальному языку.

9. Застольная песня. Стр. 59. Рукопись песни не сохранилась. Издана в 1852 году у М. Бернарда (цензорская помета: СПБ, 6 ноября 1852 года).

Написана в конце 1844 — начале 1845 года. Сообщая об этом в своих «Парижских письмах» («Северная пчела», 1845, № 69), Н. И. Греч ошибся в роде произведения: он называет «Застольную пес-

ню» («Други, други, радость») среди квартетов для мужских голосов без аккомпанемента.

Застольная песня — один из поздних музыкальных образцов эпикурейской лирики дружеских пирушек пушкинско-глинкинской эпохи. Весьма вероятно, она была вызвана к жизни парижскими встречами Даргомыжского, в частности встречей с Глинкой.

10. Минувших дней очарованья. Стр. 63. Рукопись не найдена. Дуэт издан М. Бернардом в 1852 году (цензорская помета: СПБ, 6 ноября 1852 года).

Создан дуэт, по всей вероятности, в начале 50-х годов как продолжение линии элегических пьес («Что так задумчив ты», «К друзьям» и др.). Выделяется среди последних необычным для элегии быстрым темпом: Allegro non troppo (страстная, взволнованная элегичность).

Первая строка стихотворения Дельвига близка начальному стиху известной «Песни» Жуковского:

Минувших дней очарованье,
Зачем опять воскресло ты?

Даргомыжский заменил первое слово по Жуковскому, сделав таким образом начало стихотворения тождественным его популярной элегии (если не считать множественного числа в последнем слове: «очарованья» вместо «очарованье»). Замена, повидимому, вызвана была и большей интонационной пластичностью, «вокальностью» строки Жуковского.

«Минувших дней очарованья» — типичный образец музыкальных элегий, которые складывались еще в 20-х годах XIX века и тогда же вполне откристаллизовались в своих стилистических особенностях. Характерно, что предсмертное ариозо Ленского, близкое по многим чертам элегии начала XIX века, родственно этому дуэту Даргомыжского: в них совпадают тональность, общий характер мелодики (широкое использование ниспадающего поступенно-диатонического движения), а также ряд деталей — эпизод, предшествующий репризе, заключение.

11. Скажи, что так задумчив ты. Стр. 70. Сохранились две авторские рукописи трио: 1) чистовая, повидимому, приготовленная для издания рукопись окончательной редакции пьесы (хранится в Центр. музее музык. культуры в Москве, поступила из издательского архива Стелловского — Юргенсона); по музыке эта рукопись полностью соответствует прижизненному изданию трио; 2) второй автограф трио написан также чернилами и не является черновой рукописью; он разорван на большое количество кусков и тщательно склеен (хранится в Рук. отделе библиотеки Ленинградской госуд. консерватории). Историю этого автографа рассказал В. П. Энгельгардт, друг Глинки и Даргомыжского, страстный любитель музыки, собиратель рукописей Глинки. В своем письме к В. В. Стасову от 7 марта 1906 года он пишет: «...Бывал у Дарг[омыжского] композитор Вильбуа. Однажды Дарг[омыжский] за что-то ужасно рассердился, объявил, что бросит писать и разорвал в мелкие клочки свой прекрасный трио для мужских голосов: «Скажи, что так задумчив ты, не весело глядишь». Вильбуа бросился поднимать клочки, дома собрал их, переписал, и таким образом это сочинение сохранилось. Сцена эта происходила до меня, но мне ее рассказал Дарг[омыжский]» (письмо не издано; хранится в Стасовском архиве в Пушкинском доме Академии Наук СССР). В этом позднем воспоминании Энгельгардта очевидна одна неточность: Вильбоа не переписал разорванную автором рукопись, а склеил ее. На первой странице автографа Даргомыжского сверху написано чьей-то рукой (возможно самого Вильбоа): «Склеил Вильбоа». Эта рукопись отличается от окончательной редакции: в ней отсутствует фортепианная постлюдия и имеются разночтения в последних четырех тактах. На протяжении всего автографа почти совершенно отсутствуют динамические оттенки, темповые обозначения и акцентуация как в вокальных партиях, так и в фортепианном сопровождении. Очевидно, после этого происшествия с незавершенной рукописью Даргомыжский создал и записал окончательную редакцию трио. В обеих рукописях трио написано для мужских голосов: тенора, баритона и баса. Поэтому вторая и третья вокальные партии нотированы композитором в басовом ключе, на октаву ниже. При жизни Даргомыжского трио, повидимому, и исполнялось только мужскими голосами. Об одном исполнении рассказывает в своих воспоминаниях композитор В. Т. Соколов: «На один из вечеров [Даргомыжского] явился некто Х[аритонов] (упоминавшийся уже выше певец-любитель, служивший до 1847 г. в Петербурге по военному ведомству и в 1842—1847 годах посещавший вечера Даргомыжского. — *М. П.*), действительный статский советник, служивший на Кавказе. Как мне сказывали, у него в молодости был очень хороший тенор; но когда я услыхал его в этот вечер, то убедился, что у него голос совсем пропал. Он видимо сам сознавал это, и потому Александру Сергеевичу большого труда стоило уговорить его спеть что-нибудь. Наконец, он решился, и выбрал трио «Скажи, что так задумчив ты». Баритонную и басовую партии пели К. Н. Вельяминов и В. П. Опочинин (оба генералы); аккомпанировал, кажется, сам Даргомыжский или М. Р. Щиглев. По окончании трио Даргомыжский подошел к бывшему тут Н. А. Титову (он был тоже генерал) и сказал ему: «Жаль, что не вы аккомпанировали, а это было бы кстати: три генерала пели трио, а четвертый бы им аккомпанировал» (А. С. Даргомыжский. Автобиография, письма, воспоминания современников. П. 1922, стр. 161). Более нейтральное нотирование трио (с повышением второго и третьего голосов), принятое композитором в издании, вызвано было, несомненно, практическими соображениями: стремлением расширить круг возможных исполнителей произведения.

Трио издано у Ф. Стелловского в 1852 году (цензорская помета: СПБ, 30 ноября 1852 года); написано композитором, вероятно, незадолго до публикации, в 1851—1852 годах.

12. Ночевала тучка золотая. Стр. 83. Рукопись не найдена. Издано трио в 1856 году у А. Битнера, в Петербурге (цензорская помета: СПБ, 27 января 1856 г.). Повидимому, спустя два-три года сопровождение трио было оркестровано. Возможно, это было сделано Даргомыжским для второго симфонического собрания вновь созданного Русского музык. общества (30 ноября 1859 г.), на котором исполнялось это трио в сопровождении оркестра (см. рецензию А. Серова «Второй вечер РМО», в «Муз. и театр. вестнике», 1859, № 48; перепеч. во II томе «Крити-

ческих статей», стр. 1145—1146). Вероятно, вскоре после смерти Даргомыжского (в 1870 г.?) трио было вновь оркестровано П. И. Чайковским (есть предположение, что по просьбе Н. Г. Рубинштейна, возможно для какого-нибудь симфонического концерта последнего) [1] (См. Нотографию и библиографию произведений П. И. Чайковского в книге «Дни и годы П. И. Чайковского» под ред. В. В. Яковлева, М., 1940, стр. 686). Кроме того, в Рук. отделе библиотеки Ленинградской госуд. консерватории хранится рукопись партитуры этого трио, принадлежащая, возможно, А. К. Глазунову (во всяком случае, она написана не рукой Даргомыжского или Чайковского). Оркестровка эта явно отличается от авторской, которую слышал и о которой писал в своей статье Серов: Серов указывает, между прочим, что «главный рисунок ритурнеля поручен флейте», а в ленинградской рукописной партитуре ритурнель поручен в основном кларнетам и струнной группе. Лишь дважды (во второй половине трио, а также в самом конце) флейта вовлекается в интонирование ритурнеля.

Можно считать, что трио это написано в середине 50-х годов.

13 Ноктюрн. На два голоса. Стр. 89. Рукопись не обнаружена. Ноктюрн издан в виде музыкального приложения к журналу: «Дамский альбом рукодельных работ», 1856 г. Май, № 5. Больше не переиздавался и затерялся в недрах модного журнала. Ноктюрн опубликован Даргомыжским только с французским текстом (автор последнего неизвестен). Русский перевод сделан для настоящего издания. Дуэт производит впечатление случайного, написанного по заказу произведения. Сочинен, повидимому, тогда же, когда и издан, т. е. в середине 50-х годов.

14. Счастлив, кто от хлада лет. Стр. 96. Рукопись не сохранилась. Издан дуэт в 1857 году М. Бернардом (цензорская помета: СПБ, 18 октября, 1857 года). Написан, вероятно, в середине 50-х годов. Первые шесть строф стихотворения Жуковского, не использованные Даргомыжским, таковы:

Снова лес и дол покрыл
Блеск туманный твой.
Он мне душу растворил
Сладкой тишиной.
Ты блеснул... и просветлел
Тихо темный луг:
Так улыбкой наш удел
Озаряет друг.
Скорбь и радость давних лет
Отозвались мне,
И минувшего привет
Слышу в тишине.
Лейся, мой ручей, стремись!
Жизнь уж отцвела.
Так надежды пронеслись;
Так любовь ушла.
Ах! то было и моим,
Чем так сладко жить;
То, чего, расставшись с ним,
Вечно не забыть.
Лейся, лейся, мой ручей,
И журчанье струй
С одинокою моей
Лирой согласуй.

[1] Можно предполагать, что партитуру Даргомыжского трудно было получить из Петербурга, и Н. Г. Рубинштейн для ускорения предпочел заказать оркестровку Чайковскому.

15. Что мне до песен. Стр. 102. Рукопись не найдена. Дуэт издан у М. Бернарда в 1857 году, очевидно, одновременно с предыдущим № 14: у них одна и та же дата цензорского разрешения: СПБ, 18 октября, 1857 г. В середине следующего года эта пьеса была опубликована в виде сольного романса в журнале «Нувеллист» (1858 г., Liv. 8) и отдельным изданием (цензорская помета: СПБ, 10 июля 1858 г.).

В нашем издании в заглавии и тексте дуэта в слове п е с н я заменена устаревшая форма родительного падежа множественного числа современной: вместо «песней» — «песен».

16 и 16а. К друзьям. Стр. 106 и III. Рукопись не обнаружена. Издан Ф. Стелловским в 1858 году в тональности G-dur. В качестве приложения к этому изданию напечатаны были вокальные партии дуэта в B-dur с надписью: «для двух теноров». Этот дуэт в виде сольного романса возник значительно раньше, в самом начале 50-х годов и был посвящен В. Опочинину. Вокальная партия романса в точности соответствует верхнему голосу дуэта. Он был издан тем же Стелловским в 1851 году (цензорская помета: СПБ, 2 августа 1851 года). Тональность сольного варианта — B-dur. Между ним и дуэтом есть самые незначительные разночтения темброво-динамического характера (см. сноски в тексте).

17. Владыко дней моих. Стр. 116. Рукопись квартета не найдена. Представляет переработку для четырех голосов сольного романса, изданного впервые в серии «30 романсов и песен» в 1843 году. Квартетный вариант в целом тождественен сольному. Имеющиеся разночтения касаются начального темпового обозначения, незначительных отклонений в мелодии, динамических оттенках и акцентуации.

Издан квартет в 1860 году М. Бернардом в качестве «нового издания» романса (цензорская помета: СПБ, 14 сентября 1860 года). Естественно предположить, что квартетная обработка раннего романса возникла незадолго до ее издания. Однако имеются данные, осложняющие датировку этого произведения.

Н. Греч в своем «Парижском письме» («Северная пчела», 1845, № 69), между прочим, замечает: «Здесь в Париже (т. е. в конце 1844 — начале 1845 года.—*М. П.*) написал он (Даргомыжский.—*М. П.*) музыку на молитву Пушкина: «Владыко дней моих». Это подтверждает Н. Кукольник в январе 1846 года в своем журнале «Иллюстрация» (№ 1). Он говорит: «...нам не случилось слышать ни пьесы, ни о пьесе [Даргомыжского] молитва: «Владыко дней моих», слова Пушкина. Эта молитва написана в Париже...» Однако сольный вариант молитвы был издан в серии «30 романсов и песен» еще д о п о е з д к и Даргомыжского за границу. Остается предположить, что в Париже возник ее четырехголосный вариант. Это предположение подкрепляется тем, что композитор в Париже занимался ансамблями и написал ряд произведений в этом жанре.

Текст романса-квартета представляет точное воспроизведение последних семи строк пушкинского стихотворения «Отцы-пустынники» (собственно молитва). Следующие первые девять стихов Пушкина опущены Даргомыжским:

Отцы-пустынники и жены непорочны,
Чтоб сердцем возлетать во области заочны,

Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
Сложили множество божественных молитв;
Но ни одна из них меня не умиляет
Как та, которую священник повторяет
Во дни печальные великого поста;
Всех чаще мне она приходит на уста —
И нежит падшего неведомою силой...

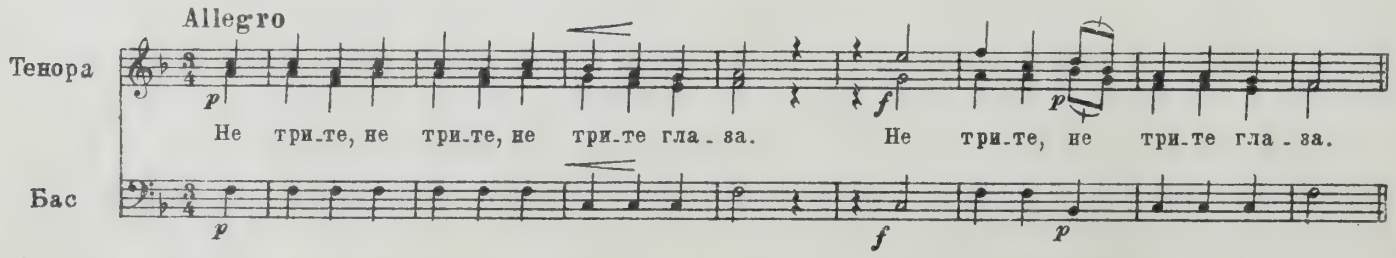
Имеется переложение этого квартета для четырех женских голосов (в Des-dur), сделанное приятелем Даргомыжского, композитором В. Т. Соколовым и изданное П. Юргенсоном после смерти Даргомыжского.

18. Над могилой. Стр. 121. Автограф квартета хранится в Госуд. центральном музее музыкальной культуры в Москве. Это — чистовая рукопись на восьми страницах нотной бумаги альбомного формата, написанная Даргомыжским чернилами четко и аккуратно. Повидимому, рукопись была приготовлена композитором для печати и хранилась в издательском архиве. Издан был квартет М. Бернардом в 1861 году (цензорская помета: СПБ, 8 ноября 1861 г.). Издание это почти без изменений воспроизводит сохранившийся автограф. Разночтение имеется лишь в одном месте теноровой партии (оговорено в сноске). Квартет возник, повидимому, незадолго до напечатания, в начале 60-х годов, и представляет переработку и значительное развитие небольшого вокального экспромта, сочиненного Даргомыжским в 1852 году. Автограф этого эскиза для одного голоса с фортепиано был опубликован в цинкографическом воспроизведении в «Известиях С.-Петербургского общества музыкальных собраний» за 1897 г., выпуск II. Ныне он напечатан в Полном собрании романсов и песен А. Даргомыжского под ред. М. С. Пекелиса, т. II, стр. 370, М., 1947. Эта маленькая вокальная пьеса Даргомыжского имеет надпись: «На смерть молодой девушки» и подарена композитором ярославскому помещику, любителю-композитору Н. Н. Сабанееву. Весьма вероятно, как это предполагает Н. Штруп, опубликовавший рукопись Даргомыжского, возникновение этой пьесы было вызвано смертью дочери Сабанеева.

19. Камень тяжелый на сердце лежит. Стр. 126. Рукопись не обнаружена. Дуэт издан М. Бернардом в 1863 году (цензорская помета: СПБ, 5 февраля 1863 года). Представляет переработку сольного романса, изданного фирмой Musée musical (Брандус и Дюфур) в Собрании новейших романсов и песен «Русский певец». Судя по издательскому номеру, сольный вариант появился в середине 50-х годов. Даргомыжский в «Автобиографии» относит этот романс (повидимому, сольную его редакцию) к наиболее ранним своим вокальным произведениям, сочиненным в начале 30-х годов. Вероятно, это соответствует действительности. Автор текста, скрытый за инициалом Э..., возможно брат композитора безвременно умерший Эраст Сергеевич, стихи которого печатались еще в 1827 году, когда Э. С. было всего пятнадцать лет. Дуэт сделан композитором, повидимому, в поздние годы, когда он и был опубликован. Обработка для двух голосов значительно отличается от сольного варианта и представляется несравненно более зрелым произведением. При переработке композитор перетранспонировал пьесу на малую терцию вверх (первоначальная тональность сольного варианта e-moll), что, очевидно, продиктовано было задачами ансамбля; кроме того, он изменил многое в мелодике, гармонической и формальной структуре, а также в фортепианной партии.

20. Не трите глаза. Стр. 129. Автограф этого трио-шутки (если таковой был) найти не удалось. О происхождении этой пьески рассказывает один из друзей Даргомыжского композитор В. Т. Соколов в своих воспоминаниях: «Одна из учениц Александра Сергеевича, Л[юбовь] Ф[едоровна] М[иллер], имела привычку тереть руками глаза. Он постоянно ее за это преследовал и часто, шутя, бил ее по рукам, говоря: «Не трите глаза». В один из понедельников или четвергов прихожу я, по обыкновению, к Александру Сергеевичу. Он говорит мне: «Я сочинил трио для мужских голосов». Я, конечно, полюбопытствовал узнать его музыку и слова. — «Музыка очень простая, отвечал он, а слова — Не трите глаза, — и больше ничего. Я сочинил это для Fräulein М[иллер]. Как только кто-нибудь из нас заметит, что она трет глаза, — я сейчас задам тон и мы споём ей это трио. Вы будете петь басовую партию, Вельяминов второго тенора, а я первого». Пришел К. Н. Вельяминов, прошёл свою партию, и трио было готово. В числе других явилась и Л[юбовь] Ф[едоровна] М[иллер]. Чрез несколько времени кто-то из нас заметил, что она трет глаза, тотчас Александр Сергеевич задал тон и мы, обратившись к ней, пропели это трио con gran espressione. Все бывшие тут гости и сама виновница сочинения трио много смеялись этой шутке Даргомыжского» («Русская старина», 1885, май, стр. 356—357; перепечатано Н. Финдейзеном в книге: А. С. Даргомыжский. Автобиография, письма, воспоминания современников. П., 1922, стр. 161—162).

В журнальном тексте воспоминаний Соколова на стр. 357 приводится запись этого трио, принадлежащая, повидимому, самому Соколову:



Однако спустя два года после опубликования воспоминаний Соколова в журнале «Музыкальное обозрение», 1887, № 26 (XI) были напечатаны следующие два письма в редакцию:

I.

Многоуважаемый г. редактор!

В «Русской старине» 1885 г. в майской книге, помещено «Трио-шутка», соч. А. С. Даргомыжским: «Не трите глаза». Так как я получил от лица, близкого к А. С. Даргомыжскому и тоже знакомого с этим «Трио», ноты, разнствующие от помещенных в «Русской старине», то в виду уважения к памяти А. С. Даргомыжского, прошу Вас не отказать напечатать в «Музыкальном обозрении» прилагаемые при сем ноты.

Примите уверение в совершенном почтении и глубоком уважении

Н. В.

II.

Господин редактор!

Записанное мною «Трио-шутка» А. Даргомыжского действительно есть то, которое пели у него и которое слышали следующие лица: В. П. Энгельгардт и жена его (Л. Ф. Миллер), генерал К. Н. Вельяминов, Н. А. Титов (умерший) и я. За верность всякой ноты этого трио ручаюсь

М. Щиглев.

Далее приводилась запись этого трио, которая напечатана нами в тексте ансамблей. Под ним отмечено: «записал М. Щиглев 27 января 1887 г.». Совершенно очевидно, что эта запись, сделанная также приятелем Даргомыжского, посещавшим его вечера, внушает значительно больше доверия, чем примитивная версия Соколова.

Трио-шутка было создано между 1856 и 1864 годами (годы дружбы А. С. Даргомыжского с Л. Ф. Миллер; в 1864 году она вышла замуж за В. П. Энгельгардта).

21. Дуэт из оперы «Эсмеральда». Стр. 130. Дуэт Эсмеральды и Клода Фролло из последнего, четвертого действия «Эсмеральды». В опере почти весь дуэт (с 5-го такта и до конца анданте) проходит на фоне четырехголосного хора аккордово-гармонического склада (слова хора: «Она на век погибает! Увы, путь к небу, для всех открытый, ей прегражден!»). Первые такты дуэта (Lento) представляют лейтмотив Эсмеральды, неоднократно появляющийся в опере в соответствующем развитии. Дуэт написан, по всей вероятности, в самом конце 30-х или начале 40-х годов. Сохранилось три автографа этой сцены в рукописях всей оперы: 1) в собственноручном клавире четвертого действия «Эсмеральды», 2) в так называемой «валовой партии» оперы, написанной самим Даргомыжским, и 3) в копии партитуры оперы (выполнена переписчиком, но просмотрена и выправлена автором). Все автографы хранятся в Центральной музыкальной библиотеке в Ленинграде.

Дуэт был издан композитором в 1858 году (вышел в свет в мае месяце). Об этом свидетельствует № издания. Это подтверждается и объявлением о предстоящем «в непродолжительном времени» выходе дуэта из печати, которое появилось в «Театральном и музыкальном вестнике» за 1858 год, № 19 от 18 мая.

Издание дуэта было вызвано, вероятно, желанием напомнить об «Эсмеральде», возобновлявшейся в последний раз в сентябре 1853 года. Обстоятельства были таковы: опера Даргомыжского уже пять лет, как не шла на сцене, а тем временем на Западе стали появляться оперы на этот же сюжет, получившие признание. Так, в середине 1857 года в «Музыкальном и театральном вестнике» была напечатана одобрительная заметка о поставленной в Брюсселе новой опере «Эсмеральда» молодого композитора Франсуа Лебо (см. «Иностранный вестник», №№ 16 и 18).

Выпущенный в 1858 году дуэт Даргомыжского издатель Стелловский дал в следующем, 1859 году в качестве приложения к журналу «Музык. и театр. вестник».

Появление отрывка из «Эсмеральды» в печати, быть может, и сыграло свою роль. В октябре 1859 года вместо предполагавшейся к постановке «Русалки» дирекция театров решила возобновить «Эсмеральду». В ноябре опера и увидела свет на сцене Александринского театра, куда были перенесены оперные спектакли после пожара Театра-цирка. 30 ноября 1859 года Даргомыжский писал Л. И. Кармалиной: «В последнем письме моем я уведомлял вас, что занят постановкою «Эсмеральды». Теперь она идет и идет весьма успешно» (А. С. Даргомыжский. Автобиография и письма, стр. 63).

Даргомыжский пересмотрел дуэт для отдельного издания. Он придал ему характер самостоятельного ансамблевого произведения, сняв хор. Кроме того, он проредактировал вокальные партии, освободив их от широких оперных каденций (см. соответствующие сноски в дуэте).

22. Дуэт Кочубея и Орлика. Стр. 135. Автограф этого дуэта хранится в Рукописном отделе библиотеки Ленинградской госуд. консерватории. Представляет чисто переписанную чернилами рукопись; лишь конец, последние два такта вписаны карандашом. Автор не дал дуэту никакого заглавия. Лишь на первой чистой странице рукописи написано крупными буквами: «Кочубей». Дуэт, повидимому, является частью задуманного, но, к сожалению, не осуществленного оперного произведения. В этом убеждает то, что Даргомыжский не остановился на сочинении сцены Кочубея и Орлика. В черновой тетради композитора, находящейся в Рукописном же отделе Ленинградской консерватории, имеется реплика безумной Марии: «Послушай: хитрости какие!» (16 тактов), очевидно, отрывок из сочинявшейся оперы (см. Полное собрание романсов и песен А. Даргомыжского под редакцией М. С. Пекелиса, т. II. стр. 635, Музгиз, 1947).

Дуэт при жизни Даргомыжского издан не был. Лишь в 1872 году В. Бессель напечатал его среди ряда посмертных произведений композитора (цензорская помета: СПБ, 30 сентября 1872 г.).

Дуэт из «Мазепы» написан вероятнее всего в начале 60-х годов, когда Даргомыжский, в поисках сюжета для новой оперы, обратился к «Полтаве». Возможно толчок к работе над этим сюжетом дала Даргомыжскому неудача оперы Фитингофа «Мазепа», поставленной на сцене в начале сезона 1859—1860 года. Это произведение, крайне слабое, успеха не имело и было снято со сцены после двух представлений.

Высокую оценку этому дуэту Даргомыжского дал Ларош в своей статье 1893 года «Чайковский

как драматический композитор»: «...музыкальная декламация не была сильною стороною Петра Ильича. Стоит сравнить сцену Орлика с Кочубеем в его опере с известным посмертным отрывком Даргомыжского, также написанным на сохраненный пушкинский текст, чтоб увидеть разницу между композитором, нашедшим свой стиль и без усилия в нем творящим, и композитором, тратящим энергию на добросовестные и талантливые эксперименты. Безвкусие и плоскость последних страниц у Даргомыжского, написанных не речитативом, а кантиленой, не могут закрывать нам глаза на достоинства всего остального. Верность общего тона, верность отдельных фраз, тонкость оттенков, обдуманная характеристика в гармонии — все это есть в отрывке Даргомыжского, все это на уровне лучших моментов «Русалки» и лучших его романсов» (Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, часть 2-я, М.-П., 1924, стр. 93—94).

Текст Пушкина, переделанный в заключительной части дуэта, следующий:

Повремени: дай лечь мне в гроб,
Тогда ступай себе с Мазепой
Мое наследие считать,
Окровавленными перстами,
Мои подвалы разрывать,
Рубить и жечь сады с домами.
С собой возьмите дочь мою;
Она сама вам всё расскажет,
Сама все клады вам укажет;
Но ради господа молю,
Теперь оставь меня в покое.

23—27. Отрывки из неоконченной оперы «Рогдана». Стр. 149—182. Из существующих отрывков «Рогданы» сохранились авторские рукописи трех хоров: 1) авторская чистовая партитура хора отшельников «Восстань, боязливый» (хранится в Рук. отделе Ленинградской публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина) и копия с нее (находится в Рук. отделе библиотеки Ленинградской госуд. консерватории); 2) чистовая авторская рукопись партитуры хора волшебных дев: «Тише, тише» (Рук. отдел. Ленинградской публ. библиотеки им. Салтыкова-Щедрина), копия с нее, переписанная Г. Демидовым вскоре после смерти Даргомыжского, и авторская рукопись клавираусцуга этого хора с вписанными чужой рукой словесным текстом, темповыми указаниями и динамическими оттенками (Рукописный отдел библиотеки Ленинградской консерватории); 3) авторская рукопись клавираусцуга хора девушек: «Как денница» и отдельно партий первого и второго сопрано (Рукописный отдел Библиотеки Ленинградской консерватории). В рукописях нет начального темпового обозначения и никаких динамических оттенков. Автографы дуэта «Не печалься, мой друг», как и комической песни Ратибора Холмоградского, найти не удалось. Все отрывки из «Рогданы» были изданы В. Бесселем после смерти автора в 1874—1875 гг. В своих воспоминаниях В. Т. Соколов писал об этом: «После смерти Александра Сергеевича, издатель музыкальных произведений В. Бессель из начатой Даргомыжским волшебно-комической оперы «Рогдана» издал три хора (один мужской и два женских), комическую арию баритона (?) и дуэттино Рогданы и Ратибора (сопрано и тенор). Также: дуэт Орлика и Кочубея (сцена из поэмы Пушкина «Полтава») и комическую песню: «Как пришел муж из-под горок». Все эти песни нам, постоянным посетителям вечеров Даргомыжского, были очень хорошо известны» (Автобиография и т. д., стр. 156). Клавираусцуги хоров «Восстань, боязливый» и «Тише, тише» в издании Бесселя сделаны после смерти Даргомыжского и отличаются от обычных клавираусцугов самого композитора бо́льшей усложненностью фактуры, стремлением передать оркестровые тембры и указаниями оркестровых инструментов. Третий хор издан был в переложении самого Даргомыжского. Мы перепечатываем клавираусцуги издания Бесселя, лишь устранив замеченные опечатки и сверив эти переложения по авторским рукописям. В приложении в конце тома даны два отрывка из авторского клавира хора девушек: «Как денница» (начало и середина).

Работа Даргомыжского над волшебной оперой «Рогдана» относится к 60-м годам, вероятнее всего ко времени после возвращения композитора из поездки за границу в 1864—1865 гг. Составлением либретто оперы занимался, повидимому, сам композитор. Существовало ли полное либретто — неизвестно. Также неизвестен и сюжет оперы. Весьма вероятно, что первый толчок в работе над «Рогданой» Даргомыжский получил от драматической пьесы А. Вельтмана «Ратибор Холмоградский», вышедшей из печати в Москве в 1841 году. Из нее композитор взял текст для хора девушек «Как денница» и для комической песни Ратибора. Вместе с тем ясно даже по существующим кускам начатой оперы, что сюжет должен был значительно отличаться от пьесы Вельтмана и разрабатывался композитором самостоятельно.

Даргомыжский усилил народно-славянскую окраску сюжета. Лангобардская княжна Эрменгарда превращена в Рогдану. В музыке написанных номеров ярко подчеркнуты элементы русско-славянского фольклора. В хоре «Тише, лейтесь ручейки» использована Даргомыжским русская народная колыбельная песня «Идет коза рогатая», которую композитор слышал еще в детстве от своей няни и до «Рогданы» разработал в «Русалке». Народен по своему интонационному складу и ритму (пятидольность) хор «Как денница». Замечательно передан шуточный народно-плясовой характер в песне Ратибора.

Кроме того, Даргомыжский явно намеревался внести в свою оперу элементы сказочности, волшебства и ориентализма, отсутствующие в пьесе А. Вельтмана. Об этом свидетельствуют колыбельная песня, песня Ратибора и хор отшельников, для которого композитор использовал текст пушкинского восточного стихотворения «Подражание Корану».

28—40. Петербургские серенады. Стр. 187—217. Рукопись серенад не найдена, за исключением последней: «Вянет, вянет лето красно», не издававшейся Даргомыжским и публикуемой в этом издании в качестве тринадцатой. Вероятно, она была написана композитором уже после напечатания последнего прижизненного издания «Петербургских серенад». Автограф этого тринадцатого хора, чистовой, переписанный чернилами, хранится в Рукописном архиве библиотеки Ленинградской консерватории. Он не имеет никакого заглавия, а также начального темпового обозначения. Не указаны в рукописи и голоса, для которых предназначена пьеса. В левом верхнем углу первой страницы автором сделана над-

пись: «Серенады». Впервые этот хор был напечатан в юбилейном пушкинском сборнике: «А. Даргомыжский. Вокальные ансамбли на стихи А. Пушкина. 1837—1937. Редакция М. С. Пекелиса. Музгиз, 1937.

При жизни композитора серенады издавались трижды: 1) В начале 1850 года Даргомыжский напечатал первые девять хоров уже под тем же названием «Петербургские серенады». Р. Зотов в заметке «Музыкальные новости» («Северная пчела», 1850, 4 апреля, № 75) писал: «В дополнение к последнему нашему фельетону о музыкальных новостях должны мы присовокупить о весьма приятном подарке, сделанном Г. Даргомыжским всей музыкальной публике изданием прекрасной тетради под названием: «Петербургские серенады». Это собрание девяти вокальных нумеров, составленных для хорального пения на три голоса». И далее Зотов называет первые девять серенад в известном нам порядке. Найти экземпляр этого издания нам не удалось. 2) Второе издание, обнимавшее уже все двенадцать хоров, было осуществлено, повидимому, самим же Даргомыжским в начале 50-х годов. Формат нот был малый альбомный, традиционный для хоровых партитур и голосов, и гравировались они, как и две цыганские песни Даргомыжского, у А. Ершова. Качество гравировки плохое, крайне небрежное. Позднее Стелловский, наряду с новой гравировкой, пустил в продажу и оставшиеся экземпляры этого старого издания серенад, припечатав на них свое имя и очередной издательский номер. Это полное издание серенад существовало уже к 1853 году. Во всяком случае в статье: «Концерт А. С. Даргомыжского», помещенной в «Русском художественном листке», издававшемся В. Тиммом, от 1 июня 1853 года (№ 16) в «списке главных и наиболее известных сочинений» композитора в рубрике «для хоров» названы: «Двенадцать серенад для мужских и женских голосов».

Эти двенадцать хоров, появившиеся в начале 50-х годов, были готовы к печати, повидимому, значительно раньше. На сохранившемся в библиотеке Московской консерватории экземпляре первого полного издания помечено имя цензора А. Очкина, разрешившего печатание серенад. Очкин, однако, исполнял обязанности цензора С-Петербургского цензурного комитета с 1841 по 1848 год (см. биографию Очкина в «Русском биографическом словаре», том «Обезьянинов — Очкин». СПБ., 1905, стр. 480). Следовательно, Даргомыжский мог получить разрешение на издание серенад не позднее 1848 года. Остается неясным, почему в таком случае в 1850 году он напечатал только девять хоров и лишь спустя два-три года — все двенадцать. Дальнейшие изыскания помогут прояснить этот вопрос.

3) В 1858 году право издания «Петербургских серенад» Даргомыжский продал Ф. Стелловскому. Как рассказывает Вл. Каренин в своей неизданной статье «Дм. Вас. Стасов» (хранится в Стасовском архиве в Пушкинском доме Академии Наук СССР), «Даргомыжский продал Стелловскому в 1858 году право на издание «Русалки» и «12 петербургских серенад» и гравированные доски и экземпляры их старого издания для печатания за 1100 р., предоставляя Стелловскому право печатать эти вещи, аранжировать отдельно номера и т. д.» (разр. моя.—М. П.). В «Музыкальном и театральном вестнике», 1858 г., № 12 от 30 марта Стелловский и напечатал объявление, в котором сообщал, что «приобрел покупкою права собственности на издание и продажу нижепоименованных произведений». Среди перечисленных произведений названы и «Петербургские серенады — хоры для пения на 3 и 4(?) голоса».

Стелловский, продавая остатки старого издания, напечатал «серенады» и в современном высоком формате. По этим его доскам и перепечатывали «Петербургские серенады» последующие издатели после ликвидации издательства Стелловского. Высокий формат воспроизвел в точности музыкальный текст старого издания: Даргомыжский, следовательно, при переиздании не внес в свои хоры никаких изменений.

Создавались «Петербургские серенады», повидимому, в разное время и по разным поводам, но в основном они написаны в пределах 40-х годов. Возможно, лишь последние 3—4 хора относятся к 50-м годам, причем три из них в этом случае к самому началу 50-х годов, до 1853 года.

Первые хоры (трудно сказать, какие и сколько) были сочинены, вероятно, еще в 1842 году в связи с серенадой, предпринятой Даргомыжским на Черной речке. Об этом рассказывает в своих воспоминаниях певец-любитель, упоминавшийся выше А. А. Харитонов: «В 1842 году я начал выезжать в свет, т. е. в дамское общество, пробавляясь до тех пор больше в холостой компании товарищей и кутил. Где-то встретился я с известным тогда певцом Андреем Петровичем Лоди... Скоро потом, чрез моего товарища по службе А. П. Опочинина старшего... я познакомился с А. С. Даргомыжским. Живя летом 1842 года в семействе отца на даче, маэстро задумал устроить на Черной речке серенаду. На большом казенном катере, который достал, как моряк, всем известный ныне Владимир Петрович Опочинин, поставлено было фортепиано и мы, плывя по реке в числе 12 человек одних любителей, исполняли под аккомпанемент знаменитого композитора разные хоры [!], morceax d'ensemble и некоторые отдельные номера. Я пел, между прочим, каватину из «Аскольдовой могилы» «Близко города Славянска» и произвел в громадной публике фурор. Вечер был необыкновенно тих и тепел, голоса раздавались звучно; публика, провожая нас и постоянно увеличиваясь, неистовствовала в аплодисментах и криках одобрения, меня же заставила пропетый романс повторить. На другой день только и разговору было, что о нашей серенаде и моем теноровом голосе» (из воспоминаний А. А. Харитонова: «Русская Старина», 1894, январь, №1, стр. 124—125).

Сам композитор спустя год, 10 августа 1843 года, рассказывает об этой и подобных ей серенадах в письме к В. Кастриото-Скандербеку. Из этого письма явствует, что Даргомыжским был написан для этих развлечений ряд пьес: «Но как бы то ни было, не подумай, что я все это время оставался в праздности. Не считая большого числа музыкальных пьес, написанных мною для любительских спектаклей, для музыкальных альбомов и особенно для серенад, которые я в прошлом году давал на Черной речке (разр. моя. — *М. П.*), я написал большую кантату с хорами и тремя партиями для пения соло, содержащую 5 больших музыкальных нумеров» (А. С. Даргомыж-

ский. Автобиография, письма, воспоминания современников, стр. 13).

Жанр хоровых произведений a cappella не был забыт Даргомыжским и во время его пребывания за границей в 1844—1845 годах. По не вызывающему сомнения указанию Н. И. Греча Даргомыжский написал в Париже, т. е. в самом конце 1844—начале 1845 года, наряду с несколькими сольными и ансамблевыми романсами, и хор, вошедший позднее в цикл «Петербургских серенад»: «Что смолкнул веселия глас?» («Северная пчела», 1845, № 69, стр. 274, Н. Гр. Парижские письма. — Греч только ошибочно причислил эту серенаду к квартетам для мужских голосов без аккомпанемента).

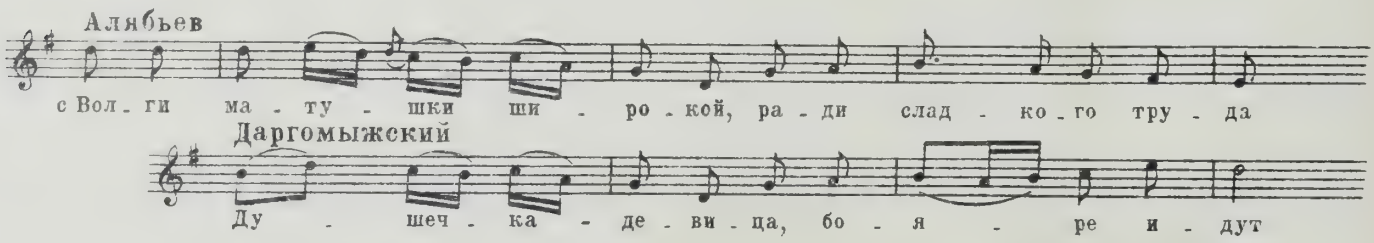
Сочинение «Петербургских серенад» композитор продолжал и позднее, на рубеже 40—50-х годов. Это подтверждается письмом Даргомыжского от 1 ноября 1850 года к В. Кастриото-Скандербеку, в котором он сообщает: «В последнее время я ввел здесь (т. е. в Петербурге.—*М. П.)* хоровое пение без аккомпанемента» (Автобиография и письма, стр. 33). Здесь уже явно Даргомыжский имеет в виду не бытовое, развлекательное пение, а камерно-хоровое исполнение значительных художественных произведений. Им занимались и в кружке Даргомыжского и на вечерах его друзей — любителей музыки. Так, в доме Н. Ф. Пургольд (отца Н. Н. Римской-Корсаковой и А. Н. Молас) с конца 40-х годов наряду с домашними спектаклями большое место занимало и музицирование, в котором принимал участие Даргомыжский. В сохранившихся программах этих вечеров мы находим и «Петербургские серенады». В программе от 7 января 1850 года, например, указаны «Трио без аккомпанемента, соч. А. С. Даргомыжского».

Исполнение «серенад» прочно вошло и в практику музыкальных собраний Даргомыжского в 50-х годах. Об этом рассказывает в своих воспоминаниях композитор В. Т. Соколов, посещавший Даргомыжского с октября 1856 года. «Вскоре (после состоявшегося знакомства.— *М. П.*),—пишет Соколов,— у А. С. начались музыкальные вечера... Ужинать оставались только самые близкие, самые постоянные посетители вечеров: 6—10 человек... Большей частью, перед уходом, не вставая из-за стола, пели серенады. Чаще всего пелись: «Приди ко мне», «По волнам спокойным», «Прекрасный день», «Пью за здравие Мери» и «Леший»... Певали иногда трио из «Русалки»; в особенности хорошо выходила первая его часть, начиная с фразы Наташи «Не стыдно ли томить меня» и до Andante (См. А. С. Даргомыжский. Автобиография и письма, стр. 147—148).

Домашнее музицирование у Даргомыжского и Степановых (семья его старшей сестры) продолжалось и в летнюю пору, которую композитор с родными и друзьями проводил большей частью в деревне Мурино, под Петербургом. В конце 50-х годов образовалось даже «Муринское музыкальное общество» (очевидно, подражание незадолго до того возникшему РМО). В сохранившемся репертуаре этого общества значатся почти все «Петербургские серенады» Даргомыжского.

В авторских изданиях «Петербургские серенады» отдельных названий не имеют. Даргомыжский ограничивался в заголовке каждого хора указанием голосов, для которых он написан. Мы даем каждой серенаде название по первым словам текста, согласно существовавшей в вокальной литературе прошлого века традиции.

28(1). Из страны, страны далекой. Стр. 187. Стихотворение Языкова, положенное в основу этой серенады, написано поэтом в 1827 году и опубликовано в первой книжке его стихов (1833 года). Оно «стало одной из популярнейших студенческих песен, доживших до самого недавнего времени» (Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений. Редакция и примечания М. Азадовского, изд. Academia, Л. 1934, стр. 775). В 1839 году в Москве вышли в свет «Застольные русские песни» Алябьева, среди которых есть «Песня» (№ 5), написанная на этот текст Языкова для 4-х голосного смешанного хора с сопровождением фортепиано (см. приложение № 2). Стилистически она сочетает интонации бодрой плясовой (или хороводной) народной песни с фанфарными возгласами, типичными для застольных или военно-патриотических песен (фанфарные интонации появляются в хоровом припеве). В запеве интересны народные мелодические обороты (скорее близкие украинской, чем русской песне), встречающиеся и в песне Даргомыжского «Душечка девица»;



Эта песня Алябьева стала популярнейшей песней среди революционных демократов (см. М. Друскин. Студенческая песня в России.— «Очерки по истории и теории музыки», т. I, Л., 1939, стр. 61—62). Спустя десять лет после выхода в свет «Застольных песен» Алябьева появилась в печати на эти слова «серенада» Даргомыжского. Замечательно, что Даргомыжский музыкально истолковал это популярное стихотворение в еще более ярком демократическом характере. Интонационно эта «серенада» очень близка лирико-эпическим русским народным песням.

Хор «Из страны, страны далекой» был, повидимому, написан Даргомыжским в конце 40-х годов. Именно в это время определяется широкий интерес Даргомыжского к народным сюжетам, быту и песне.

В тексте языковского стихотворения Даргомыжский заменяет слово «вольность» словом «радость». Эта замена легко объяснима условиями николаевского режима, эпохи революционных событий 1848 года, в которых создавался и публиковался хор.

31(4). Приди ко мне. Стр. 191. Даргомыжский не использовал в этой серенаде третью и пятую строфы стихотворения Кольцова, положив четвертую строфу поэта в основу третьего куплета хора. Вот текст опущенных строф:

3. Приди ко мне, когда весь я
В любовны думы погружаюсь,
Когда, красавица, тебя
Нетерпеливо дожидаюсь.

5. Приди ко мне: вдвойне с тобой
Хочу я жизнью наслаждаться,
Хочу к твоей груди младой
Со всею страстию прижаться...

34(7). На севере диком. Стр. 199. В воспоминаниях В. Т. Соколова об этой серенаде между прочим рассказывается: «Не помню теперь, в котором году хор любителей пения давал в зале Благородного собрания концерт в пользу одного из своих товарищей, лишившегося зрения. В этом концерте между прочими нумерами была исполнена одна из «Петербургских серенад» Даргомыжского — «На севере диком». Все серенады, как известно, написаны без аккомпанемента, но Александр Сергеевич приделал тогда к этой серенаде аккомпанемент из одних валторн. Исполнение серенады с этим аккомпанементом произвело необыкновенный эффект, и серенада по общему требованию была повторена. Где этот аккомпанемент и цел ли? — не знаю». (А. С. Даргомыжский. Автобиография, письма, воспоминания современников. П. 1922, стр. 158). Добавим от себя, что и нам пока не удалось напасть на след этого изложения серенады с аккомпанементом валторн.

35(8). По волнам спокойным. Стр. 101. В этой серенаде обращает на себя внимание ритмически нескладный текст (см. конец первой строфы). Обычно столь внимательный к поэтико-образному и интонационному содержанию слов, Даргомыжский здесь местами проявляет непривычно небрежное отношение к ударениям. Впечатление, что не всюду мелодия рождалась в тесной связи с текстом, а в некоторых моментах последний насильно и противоестественно втиснут в уже готовую мелодию. Так, во второй половине серенады дважды в фразе: «пристань уже близко», слово «уже» произносится с акцентом на первом слоге (у́же). В конце песни слово «челнок», подчеркнутое акцентом на синкопе, несет более яркое ударение на начальном слоге: «че́лнок».

36(9). В полночь леший. Стр. 203. Любопытен текст этой серенады, принадлежащий, возможно, самому Даргомыжскому. Юмористическое содержание его имеет сатирический оттенок в последней строфе — легкий выпад против светских нравов и модничанья:

Ведьма в свете понабилась
И видала модных дам,
И у них понаучилась
Лешим мазать по губам.

Заключающее каждый куплет утверждение «да» напоминает о конце другой комической песни Даргомыжского «Как пришел муж из-под горок», текст которой, повидимому, также принадлежит самому композитору.

38(11). Буря мглою небо кроет. Стр. 206. В конце хора Даргомыжский изменяет течение пушкинского текста. Он в третий раз повторяет первую строфу стихотворения, в которой первые четыре стиха общи с последней строфой. У Пушкина же во втором четверостишии последней строфы повторяются начальные четыре строки третьей строфы:

Выпьем, добая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей.

39(12). Говорят, есть страна. Стр. 214. Представляет значительный интерес текст этой серенады. Он носит чрезвычайно яркий для своего времени социально-обличительный оттенок. Здесь бичуется тунеядство привилегированного сословия, продажность и низкопоклонство, распад семейного уклада, моральный упадок, подхалимство, официальный декорум и казенный оптимизм, за которым скрывается крайнее общественное неблагополучие. Любопытно, что это стихотворение Тимофеева перекликается с переводом Курочкина песни Беранже: «Знатный приятель», которую в конце 50-х годов Даргомыжский положил в основу своей сатирической песни «Червяк». Здесь и жена, которая отпускается «на прокат», и ползущие «бочком, червячком» подхалимы. Весьма возможно, что самое заглавие более поздней песни «Червяк» было подсказано композитору текстом этой серенады.

Даргомыжский выпустил вторую и четвертую строфы стихотворения Тимофеева:

2. Где мужья видят жён
В месяц раз, много два, —
Где всё песня одна...

4. Где умён, кто силён;
Где отцы чудаки;
Где все носят очки.

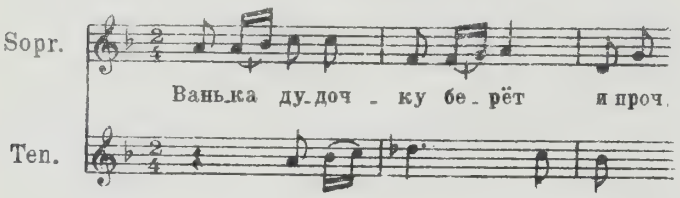
Несомненно эти пропуски, как и изъятие из пятой строфы стихотворения слова «жена» были продиктованы цензурными требованиями.

На этот же текст существует «русская песня» для одного голоса с фортепиано Н. Бахметева, изданная М. Бернардом в конце 30-х — начале 40-х годов прошлого века. В ней сохранен полностью текст и заглавие стихотворения Тимофеева. Любопытно, что, когда позднее, в 60-х годах, Бахметев издавал собрание своих романсов, он, лицо официальное — директор Придворной певческой капеллы,— исключил из него эту песню со столь рискованным текстом.

«Говорят, есть страна» написана Даргомыжским, вероятно, в первой половине 40-х годов, т. е. в то время, когда композитор был заинтересован поэзией Тимофеева и сочинил ряд произведений на его тексты («Каюсь, дядя, чорт попутал», «Свадьба», «Баба старая», «Не судите, люди добрые» и др.). Позднее Даргомыжский к стихам Тимофеева не возвращался.

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ РОМАНСОВ и ПЕСЕН ДРУГИХ АВТОРОВ

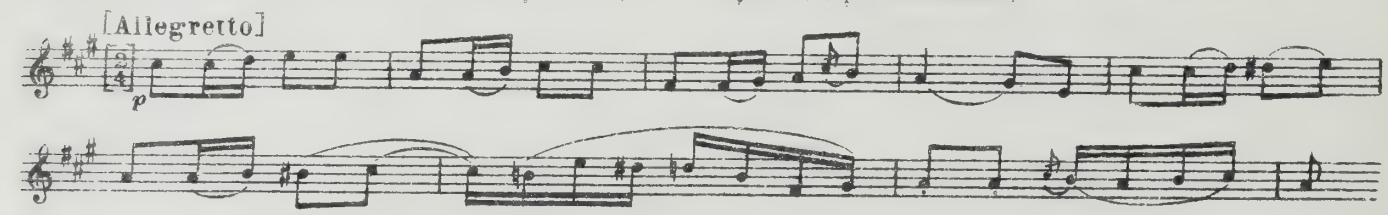
41. Ванька-Танька. Стр. 221. Рукопись дуэта Даргомыжского не сохранилась. Издана обработка Даргомыжского, судя по № досок, в 1857 году В. Деноткиным (СПБ., цензорской даты на издании нет). В следующем, 1858 году право печатания было куплено у Деноткина Ф. Стелловским и дуэт был переиздан последним в этом же году. Обработка сделана Даргомыжским в 1856 году. Время работы Даргомыжского над «Ванькой-Танькой» вполне точно устанавливается неопубликованным письмом Ц. Кюи к М. Балакиреву от 3 сентября 1856 года. Кюи пишет: «Даргомыжский занимается подбиранием 2-го голоса к Ваньке-Таньке и тому подобным песенкам. Напр.: эта нота ду̂



особенно спетая Даргомыжским, возбуждает всегда общий хохот. Вообще он мне весьма нравится, и я очень доволен его знакомством...» (Письмо хранится в Рук. отд. библиотеки Ленинградской госуд. консерватории).

Повидимому, Даргомыжский обработал вариант мелодии, принадлежавший известному руководителю хора московских цыган Ивану Васильеву. Песня эта возникла в самом начале 50-х годов и сразу же приобрела широкую популярность. В 1851 году «Северная пчела» писала по этому поводу: «В прошлом году любимою песнею почитателей цыган была «Коровушка», которую заставляли петь ежедневно. Ныне мода обратилась на деревенскую (разрядка моя.— *М. П.*) песнь «Ванька и Танька». Музыка к ней принадлежит дирижеру хора московских цыган в заведении искусственных минеральных вод Ивану Васильеву. Без «Ваньки и Таньки» не обходится ни одно значительное стечение публики у Г. Излера» («Северная пчела», 1851, № 176). Повидимому, эта песня Васильева была цыганской транскрипцией русской народной песни. Об этом говорит не только эпитет «деревенская» в заметке «Северной пчелы».

В одном из инструментальных ансамблей Алябьева, в его фортепианном трио a-moll (издано впервые Музгизом в 1950 году) вторая тема третьей части (Рондо) представляет собой вариант песни «Ванька-Танька», чрезвычайно близкий варианту дуэта Даргомыжского;



Трио Алябьева написано не позднее 30-х годов (а возможно и раньше). Следовательно эта песня бытовала задолго до появления «Ваньки-Таньки» Васильева. Однако именно эта последняя принесла песне широкую и громкую известность. С начала 50-х годов «Ванька-Танька» распространилась с молниеносной быстротой в различных слоях общества. Она проникла даже в великосветские салоны. Приехавший в начале 50-х годов в Петербург известный пианист Лешетицкий, знакомя столичное аристократическое общество со своим искусством, между прочим импровизировал на предложенную ему тему «Ваньки-Таньки».

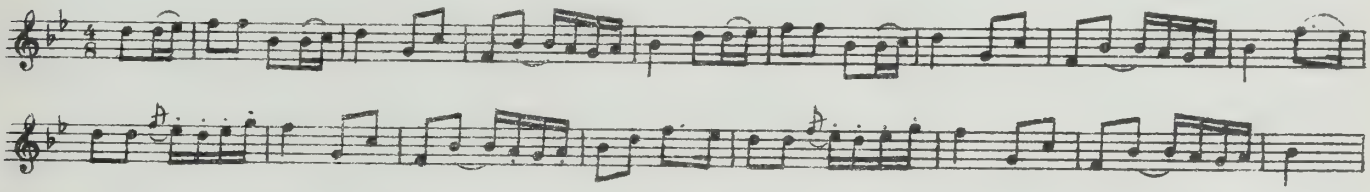
Вскоре после своего появления песня Васильева была издана Стелловским (к сожалению, этого издания нам найти не удалось).

Особенно широкую популярность приобрела эта песня в широких массах народа. Ее название стало нарицательным для песен, завоевавших любовь широких демократических слоев. Она упоминается в десятках статей того времени, касающихся музыки или музыкального быта. «Ванька-Танька» действительно звучала повсюду. Сотрудник «Сына Отечества», изображая петербургскую жизнь во время масленицы 1858 года, пишет: «По Невскому проспекту мчатся длинные вереницы щегольских и нещегольских экипажей, у театральных подъездов утром и вечером стоят целые колонны карет, на Адмиралтейской площади нескладно гремят оркестры иззябших музыкантов, разыгрывающих в одном месте какую-нибудь оперную увертюру, между тем, как рядом раздаются звуки «Ваньки-Таньки» или какой-нибудь другой польки, с более или менее замысловатым названием» (М. З.— Петербург и его жизнь. «Сын Отечества», 1858, февраля 2-го, № 5, стр. 141). В. А. Соллогуб, рассказывая в своих «Воспоминаниях» о бивуаке русской армии на далеком Кавказе во время войны с горцами (то же время, середина 50-х гг.), пишет: «Вплоть до самой глубокой ночи, пока последний солдат, изнуренный трудовым днем, не засыпал, в лагере раздавались звуки какой-нибудь гнусной балалайки, наигрывающей «Ваньку-Таньку» (В. А. Соллогуб. «Воспоминания». Academia, М.—Л., 1931, стр. 437). Выпукло характеризует демократический музыкальный быт 50-х гг. и место в нем «Ваньки-Таньки» одна статья в «Русском художественном листе», издававшемся В. Тиммом: «Можно подумать, что музыка сделалась необходимым условием петербургской жизни, что мы не можем без нее ни пить, ни есть, ни веселиться, ни гулять. Благодаря дешевым загородным концертам, органам в трактирах, шарманкам и уличным оркестрам, музыка проникла и в низшие слои общества; сплошь и рядом встречаем мастерового в тиковом халате, насвистывающего какую-нибудь польку, швейку с Невского проспекта, напевающую мотив из Луции, разумеется, немного на голос «Взвейся выше, понесися». О «Ваньке-Таньке» «Люди добрые, внемлите», «Ненаглядный ты мой», «Вот на пути село большое» и других романсах и

песнях, введенных в моду цыганскими таборами, не говорим, потому что они преследуют нас ежеминутно, днем и ночью, повсюду, и от них нет спасенья. Вы слышите, что кухарка, кипятя бульон, что-то мурлыкает; вслушиваетесь: «Ненаглядный ты мой!» Лакей, чистя сапоги, напевает: «Люди добрые, внемлите!» Извозчик, стоящий под окном, в ожидании седока, насвистывает «Ваньку-Таньку...» (1853 г., 1 мая, № 13, статья: «Петербургский концертный сезон 1853 года»).

Даргомыжского несомненно привлекала в «Ваньке-Таньке» эта ее всеобщая демократическая популярность (вспомним эпиграф из пушкинского «Бовы» на его двух цыганских песнях). Вместе с тем ему близок был жанрово-комический характер «Ваньки-Таньки», так талантливо обостренный в его обработке этой песни. Песня, отталкивавшая других серьезных музыкантов вульгарностью, и якобы даже пошлостью, в руках Даргомыжского превратилась в остроумную, ироническую тонкую миниатюру.

Эта песня вызвала к жизни и большую композицию. Талантливый автор фантазий на народные темы для хора с оркестром К. Н. Лядов, в 50-60 годах дирижер Петербургского оперного театра (его фантазии: «Возле речки, возле моста», «Рано цветик» — «Уж я сеяла ленок») сочинил и фантазию для смешанного хора и симфонического оркестра на тему «Ваньки-Таньки», совершенно аналогичную по мелодии песне Даргомыжского (в B-dur). Тема фантазии Лядова:



Об этом произведении К. Лядова, характеризуя полифонические свойства фантазии, упоминает в письме к В. В. Стасову от 15 июля 1861 года М. А. Балакирев (см. переписку М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, т. I, М. 1935, стр. 128).

Фантазия «Ванька-Танька» Лядова не опубликована. Автограф партитуры (24 стр.) хранится в Рук. отделе библиотеки Ленинградской госуд. консерватории.

42. Прости! Стр. 225. Рукопись Даргомыжского не обнаружена. Дуэт опубликован Ф. Стелловским (СПБ), судя по порядку изданий, во второй половине 50-х годов (вероятно в 1858 году). Издание цензорской пометы не имеет. Романс Титова несомненно раннего происхождения (не позднее 30-х годов); переложение Даргомыжского относится лишь ко времени издания дуэта. Возникновение его, как и ряда других ансамблей, было вызвано, вероятно, желанием расширить репертуар домашних собраний Даргомыжского, на которых в это время широко культивировалось ансамблевое пение (см. Воспоминания В. Т. Соколова). Сыграло роль в рождении этого дуэта и возобновление отношений Даргомыжского с Титовым. Композиторы были знакомы еще с 30-х годов, но, как пишет Титов в своих воспоминаниях, их отношения тогда были «весьма холодны». Позднее их встречи возобновились и стали вполне дружественными. «В 60-х годах,—пишет Н. А. Титов, — с величайшим удовольствием проводил я вечера у А. С. Даргомыжского. По понедельникам и четвергам собирались у него любительницы и любители пения, большею частью его ученицы и ученики... Большею частью пение [на этих вечерах] было русское. Арии, дуэты, квартеты и хоры из опер «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» Глинки и из «Эсмеральды», «Русалки» и «Торжества Вакха» Даргомыжского исполнялись прекрасно» (Воспоминания Н. А. Титова. — «Древняя и новая Россия», 1878, № 12, стр. 271—272).

Дуэт Даргомыжского—не просто переложение на два голоса романса Титова, а коренная переработка пьесы Титова, коснувшаяся и самой ее музыки (см. романс Титова в приложении).

43. К востоку всё к востоку. Стр. 229. Рукопись Даргомыжского не обнаружена. Трио издано М. Бернардом в 1860 г. (цензорская помета: СПБ, 14 сентября 1860 г.). Переложение Даргомыжским романса Вейрауха на три голоса было сделано, повидимому, незадолго до напечатания трио, а не в 30-х годах, как об этом говорит в своих «Воспоминаниях» Юрий Арнольд (Выпуск I, М. 1892, стр. 80, сноска). Трио представляет собой развернутую композицию, мастерскую и коренную переработку песни Вейрауха. В 30-х годах, когда юноша Даргомыжский еще начинал свою творческую деятельность, он не мог сделать такого переложения. Ко второй половине 50-х и началу 60-х годов относятся все его ансамблевые обработки чужих романсов, предназначавшиеся к исполнению на музыкальных вечерах Даргомыжского.

Август Генрих Вейраух (1788—1865) родился в Риге. Его ученик Ю. Арнольд рассказывает, что «как фортепианист был он, кажется, учеником Лудвига Бергера, который с своей строны был учеником Клементи. Пение г. фон-Вейраух изучал у Ваккаи, а теорию музыки у Азиоли. Он был не только превосходным музыкантом, но вообще многосторонне образованным человеком и даже несколько выдающимся немецким поэтом» (Воспоминания, вып. I, стр. 80). Молодые годы (до 1825 года) Вейраух прожил в Дерпте, где был популярен как лучший учитель фортепианной игры. Здесь же он приобрел известность и как композитор преимущественно вокальных произведений. В Дерпте он издал в 20-х годах пять сборников своих песен с немецкими текстами. В четвертом из них, напечатанном в 1824 году (цензорская дата; 24 сентября 1824 года), и находится его наиболее популярная песня: «Nach Osten» («К востоку»).

После переезда семьи М. А. Протасовой-Мойер в Дерпт (1815) В. Жуковский, как известно, почти два года безвыездно прожил в Дерпте (1816—1818). Здесь он познакомился и подружился с Вейраухом, которого и ввел, очевидно, в дом Протасовых. В письмах (1819—1821 гг.) М. А. Протасовой к Жуковскому (см. Уткинский сборник, под ред. А. Е. Грузин-

ского, М. 1904, стр. 220, 237, 249), нередко мелькает имя Вейрауха: «Добрый Вейраух посидел минуточку, от него стало как-то полегче и повеселее» (26 мая 1819); «Ты нас сблизил с Вейраухом, надеюсь, что теперь навсегда» (17 марта 1820 г.); «Я пишу к тебе наверху, внизу сидят мамаша с Сашей (сестра М. А.—А. А. Воейкова.—*М. П)* и к ним пришел Вейраух, который сейчас запел «Розы расцветают» (романс Вейрауха на текст поэта Венцеля, переведенный Жуковским.—М. П.) (9 января 1821 г.). Вейраух в эти годы написал ряд романсов на слова Жуковского. К. К. Зейдлиц, друг и биограф поэта говорит (см. «Жизнь и поэзия В. А. Жуковского», СПБ, 1883, стр. 81): «Как некогда у Плещеева в Черни Жуковский и в Дерпте наслаждался музыкою своих стихов, положенных на ноты Вейраухом». Дальше Зейдлиц сообщает: «У меня есть одиннадцать песен Жуковского, положенных на музыку Вейраухом и напечатанных в Дерпте и в том числе песня: «К востоку, всё к востоку», музыку которой ошибочно приписывают Францу Шуберту». В сборнике: «В. А. Жуковский — чествование его памяти в С.-Петербурге 29 и 30 января 1883 г.» (СПБ, 1883), в четвертом приложении приводятся издателем сборника Н. И. Стояновским сведения, сообщенные П. А. Висковатовым, о песнях Вейрауха на тексты Жуковского. Здесь дан список, состоящий из семи песен, среди которых песня «К востоку» — на первом месте как любимая песня Жуковского. По поводу этого перечня Стояновский говорит: «Указанные ниже семь песен списаны с экземпляра музыкальных композиций Вейрауха, сколько знаю, весьма редкого экземпляра, уцелевшего у Карла Карловича Зейдлица, близкого друга и биографа В. А. Жуковского. Это экземпляр, принадлежавший Марии Андреевне Мойер, рожденной Протасовой, и подаренный ей самим Жуковским 19 октября 1822 года. Мария Андреевна подарила его К. К. Зейдлицу 6 марта 1823 г., за три дня до смерти своей (так гласят надписи на нотах). Слова писаны на немецком языке, но у Жуковского были ноты и с русскими словами (некоторые стихотворения переведены Вейраухом или другим на немецкий язык, так например: «Весеннее чувство» перевел Борг, а песню: «Мой друг, хранитель ангел мой» — сам Вейраух)».

Ю. Арнольд свидетельствует, что романс «Nach Osten» был написан Вейраухом «на собственные слова». Это неверно: автор немецкого текста, как это было указано еще Зейдлицом, поэт Ф.-Г. Ветцель (1779—1819). Жуковский перевел из четырех строф его стихотворения только две: первую и третью.

Как рассказывает тот же Ю. Арнольд: «в 40-х годах появилось в Париже издание этого романса («Nach Osten») с текстом Mr. *** «Adieu» — причем автором музыки был выставлен Франц Шуберт». Повидимому, с легкой руки французского издателя романс пошел гулять по миру, как произведение Шуберта. В 1857 году Ф. Стелловский издал этот романс со словами Жуковского «К востоку, всё к востоку» под именем того же Ф. Шуберта (не в оригинальной тональности Es-dur, а в C-dur) В начале 1870-х гг., у П. Юргенсона вышел сборник 26 избранных романсов Ф. Шуберта под редакцией Н. Рубинштейна, в котором романс Вейрауха снова фигурировал как песня Шуберта в оригинальной тональности Es-dur, но с совсем новым текстом А. Плещеева, представляющим, вероятно, перевод с французского: «Близка пора разлуки» (название «Прости», как и во французском издании). Этот сборник до 1880 года выдержал десять изданий.

Даргомыжский узнал романс «К востоку», повидимому, из кругов, близких Жуковскому, или даже от самого Жуковского; потому у него романс не приписывается Шуберту, а обозначен именем Вейрауха.

С поэтом Даргомыжский был издавна знаком. Он присутствовал еще на юбилее Жуковского при жизни Пушкина. По совету Жуковского композитор отказывается в конце 30-х годов от мысли написать оперу на сюжет «Лукреции Борджиа». В сохранившемся личном альбоме Даргомыжского имеются дружеские записи Жуковского (см. «Пушкинский дом при Российской Академии Наук» — исторический очерк и путеводитель. Л. 1924, стр. 59). На тексты поэта Даргомыжский написал ряд выдающихся вокальных пьес и среди них созданный уже в конце 50-х годов романс «Паладин».

Переложение Даргомыжским романса Вейрауха на три голоса, помеченное как «аранжировка», является, в сущности, значительным развитием скромной Lied дерптского композитора (оригинал см. в приложении).

44. Роза ль ты, розочка. Стр. 238. Автограф дуэта не найден. Напечатан М. Бернардом в 1861 году (цензорская помета: СПБ, 7 ноября 1861 года). Переложен Даргомыжским, повидимому, в это же время, в начале 60-х годов. Как и в предыдущем дуэте, Даргомыжский, перекладывая романс Яковлева, подверг его значительной переделке.

45. Безумно жаждать твоей встречи. Стр. 244. Автограф Даргомыжского хранится в Гос. центральном музее музыкальной культуры в Москве. Издан дуэт без изменений по этой рукописи М. Бернардом в 1862 году (цензорская помета: СПБ, 7 декабря 1862 года) и является, повидимому, обработкой романса некой К. П...кой, вышедшего под тем же названием у Ф. Стелловского. Пьеса К. П...кой почти во всем совпадает с аранжировкой Даргомыжского (см. романс К. П...кой в приложении): различие лишь в тональности (As-dur вместе G-dur), фортепианном заключении и некоторых гармониях. Переделка и сокращение текста Э. Губера в романсе К. П...кой даны уже полностью (автора стихотворения, может быть, вследствие значительного изменения текста, К. П...кая скрыла под инициалами: NN). Кто такая К. П...кая установить не удалось. Нам лишь попалось среди романсов Г. Ломакина 40-х годов посвящение одного из них («Тучки небесные») «К. А. П...кой». Зная по другим переложениям свободные приемы обработки Даргомыжского, можно с полной уверенностью утверждать, что оригиналом для Даргомыжского послужил именно этот романс К. П...кой (В Центр. музее муз. культуры при автографе аранжировки Даргомыжского сохраняется и чужая рукопись, представляющая, повидимому, чей-то вариант романса К. П...кой в As-dur же, но в отличие от пьесы К. П...кой в этой рукописи—восьмитактное вступление, иное заключение и некоторые разночтения в гармонизации. Рукопись этого варианта опубликована мною в приложении к Полному собранию романсов и песен А. Даргомыжского для одного голоса с ф-п., Музгиз, 1947, том II, стр. 667—668).

Установить с полной бесспорностью, когда появился романс К. П...кой, не представляется возможным. Судя по издательскому номеру Стелловского, этот романс был напечатан уже в 1851 году. Однако он назван и в объявлении Стелловского о вокальных новинках, в «Музыкальном и театральном вестнике» от 5 января 1858 г., № 1. Правда, в этом объявлении фигурируют не только новые произведения, но также и изданные за несколько лет до того (как, напр., романс М. Шиловской «Зачем», напечатанный в 1852 году). Весьма вероятно, издатель повторно выпустил романс К. П...кой в конце 1857 года в связи с шумным успехом И. Штрауса, гастролировавшего в Петербурге с 1856 года. Нет сомнения, что именно в конце 50-х годов этот романс попал в руки Даргомыжского. Желание последнего сделать его дуэтную аранжировку вызвано было пародийно-юмористическими намерениями. Атмосфера обожания, которой окружило Штрауса светское, особенно дамское общество Петербурга, породила множество насмешливо-сатирических откликов в передовой прессе того времени. В журнале «Искра», к которому был близок Даргомыжский, появились карикатуры, фельетоны, анекдоты, посвященные этому небывалому успеху венского маэстро. Дуэт Даргомыжского, очевидно, родился в этой же связи.

Стихотворение Э. И. Губера «Любовь» легшее в основу этого романса, подверглось в музыкальной пародии серьезной переработке. Полностью оно имеет следующий вид:

Любовь

Безумно жаждать тихой встречи,
Со страхом встречи избегать,
С безмолвной негой слушать речи,
Дыханье сладкое впивать;

Ловить задумчивые взоры,
Упасть на девственную грудь,
С восторгом — ласки и укоры
В одном лобзании вдохнуть;

Её одну повсюду видеть,
В нее и душу перелить,
Весь этот мир возненавидеть,
Чтоб в нём одну её любить;

Терзать с жестоким наслажденьем,
Чтоб слёзы пить с её ресниц;
Ревнивым мучить подозреньем,
И проклинать и падать ниц;

Слезами робко ей молиться,
Её терзать, её томить,
Её томленьем насладиться:
Вот как хотел бы я любить!

Установить, какой вальс И. Штрауса использован в этом романсе, не удалось. В середине 60-х годов (судя по номеру издания) у П. Юргенсона в Москве появился ответ на романс «Безумно жаждать твоей встречи» для одного голоса с фортепиано на слова: «Любить себя я позволяю». Автор текста — известный в Петербурге с середины 40-х гг. пианист, позже педагог по фортепиано, вместе с тем одаренный поэт-любитель Н. С. Мартынов. В этом ответном романсе буквально повторена музыка дуэта Даргомыжского (без второго голоса), имя автора на обложке не проставлено, лишь указано: «мелодия Штрауса» (см. Полное собрание романсов и песен А. Даргомыжского под ред. М. С. Пекелиса, т. II, М. 1947, стр. 615).

В 70—80-х годах XIX столетия, на этот же свободный от переделок текст Губера появились романсы Г. Кушелева-Безбородко и Б. Фитингофа-Шеля, трактующие стихотворение «Любовь» уже не в пародийном, а позитивном, лирическом плане.

46. Ой вы, уланы! Стр. 246. Рукопись аранжировки Даргомыжского не обнаружена. Известно одно издание этого дуэта при жизни композитора в 1866 году у М. Бернарда (цензорская помета: СПБ, 1 марта 1866 г.). На основании сложившегося у Даргомыжского в зрелые годы порядка — печатать свои вещи вскоре после их написания — можно утверждать, что аранжировка «Ой вы, уланы» была сделана композитором в середине 60-х годов.

Песня «Ой вы, уланы», одна из популярнейших цыганских песен первой половины XIX столетия, бытовала и печаталась, как и многие другие песни цыганского репертуара, без имени автора. Принадлежит она, повидимому, известному руководителю московского хора цыган, композитору и знатоку русской народной песни Илье Соколову (1777—1848). В этнографическом очерке Н. Г. Штибера «Русские цыгане» (Ежемесячные литературные приложения «Нивы», 1895 г., № 11, ноябрь) говорится об Илье Соколове: «Он переложил несколько русских песен, — как например, «Слышишь, мой сердечный друг», — а сочиненные им песни: «Улане, улане» и «Хожу я по улице» получили широкую популярность как при жизни, так и по смерти Ильи Соколова» (стр. 538).

Штибер, повидимому, называет здесь песню не вполне точно. Под названием «Улане, улане» существовала другая цыганская песня (на аналогичный текст), которая представляла собой переработку украинской песни в характере польки-мазурки (она и носила подзаголовок «малороссийская»). В печати песня «Ой вы, уланы» появилась, очевидно, впервые в Москве в литературном и музыкальном альманахе «Радуга» на 1830 год, изданном П. Араповым и Д. Новиковым, среди 10 цыганских песен, аранжированных неким П. Ф. Фе (см. приложения в конце тома). Мелодически эта ранняя запись существенно отличается от более позднего варианта. Вскоре после смерти Соколова в 1850 году песня эта была напечатана снова уже в Петербурге в альбоме русских и цыганских романсов и песен «Цыганский табор», часть 1-я, причем здесь уже в том виде, который послужил Даргомыжскому для его аранжировки (см. приложение). Этот сольный вариант перепечатывался неоднократно; в одном издании автором аранжировки назван И. Е. Мельцер.

47. Море и сердце. Стр. 249. Рукопись Даргомыжского не обнаружена. Издан дуэт П. Юргенсоном, судя по номеру досок после смерти Даргомыжского, вероятно по инициативе автора романса В. Т. Соколова, много печатавшего у Юргенсона. Цензорской пометы на издании нет. Переложен Даргомыжским на два голоса, повидимому, в начале 60-х годов для уже упоминавшихся его музыкальных вечеров. Сравнительно с другими обработками Даргомыжского романс Соколова подвергся в дуэте незначительным изменениям: Даргомыжский перетранспонировал его в Des-dur (у автора D-dur и F-dur), несколько ретушировал гармонию (см. в сносках) и изменил каданс в вокальной партии.

1. Хор волшебных дев над спящей княжной Рогданой

(два отрывка из авторского клавираусцуга)

Музыка А. ДАРГОМЫЖСКОГО

I.

[Adagio]

[Сопрано] [p] [Ти - ше,

[Альты] [p] Ти - ше,

[Колокольчики]

[p]

ти - ше лей-тесь, ру-чей - ки, Вей - те, ве - тер -

ти - ше лей-тесь, ру-чей - ки, Вей - те, ве - тер -

-ки, ноч-ной про-хла-дой. Спи, пре-лест-на-я княж-на.

-ки, ноч-ной про-хла-дой. Спи, пре-лест-на-я княж-на.

Здесь те-бя хра-нит са-ма, са-ма бо-ги-ня Ла-да] и т.д.

Здесь с то-бой са-ма, са-ма бо-ги-ня Ла-да]

и т.д.

и т.д.

II.

[Всё в ней пре - лесть, всё от - ра - да. К на - слаж -

[Всё в ней пре - лесть,

- день - ю всё ма - нит. Ла - до - Лель,

всё от - ра - да. К на - слаж -

Ла - до - Лель, Всё в ней пре - лесть всё о -] и т.д.

- день - ю всё ма - нит. Всё в ней пре - лесть]

и т.д.

и т.д.

2. Песня

[ИЗ „ЗАСТОЛЬНЫХ РУССКИХ ПЕСЕН“]

Слова Н. ЯЗЫКОВА

Музыка Александра АЛЯБЬЕВА

[Соло]

1. Из стра - ны, стра - ны да - лё - кой, с Вол - ги ма - ту - шки ши - - ро - кой, ра - ди слад - ко - го тру - да, Ра - ди воль - но - сти вы - со - кой со - бра - ли - ся мы сю - - да.

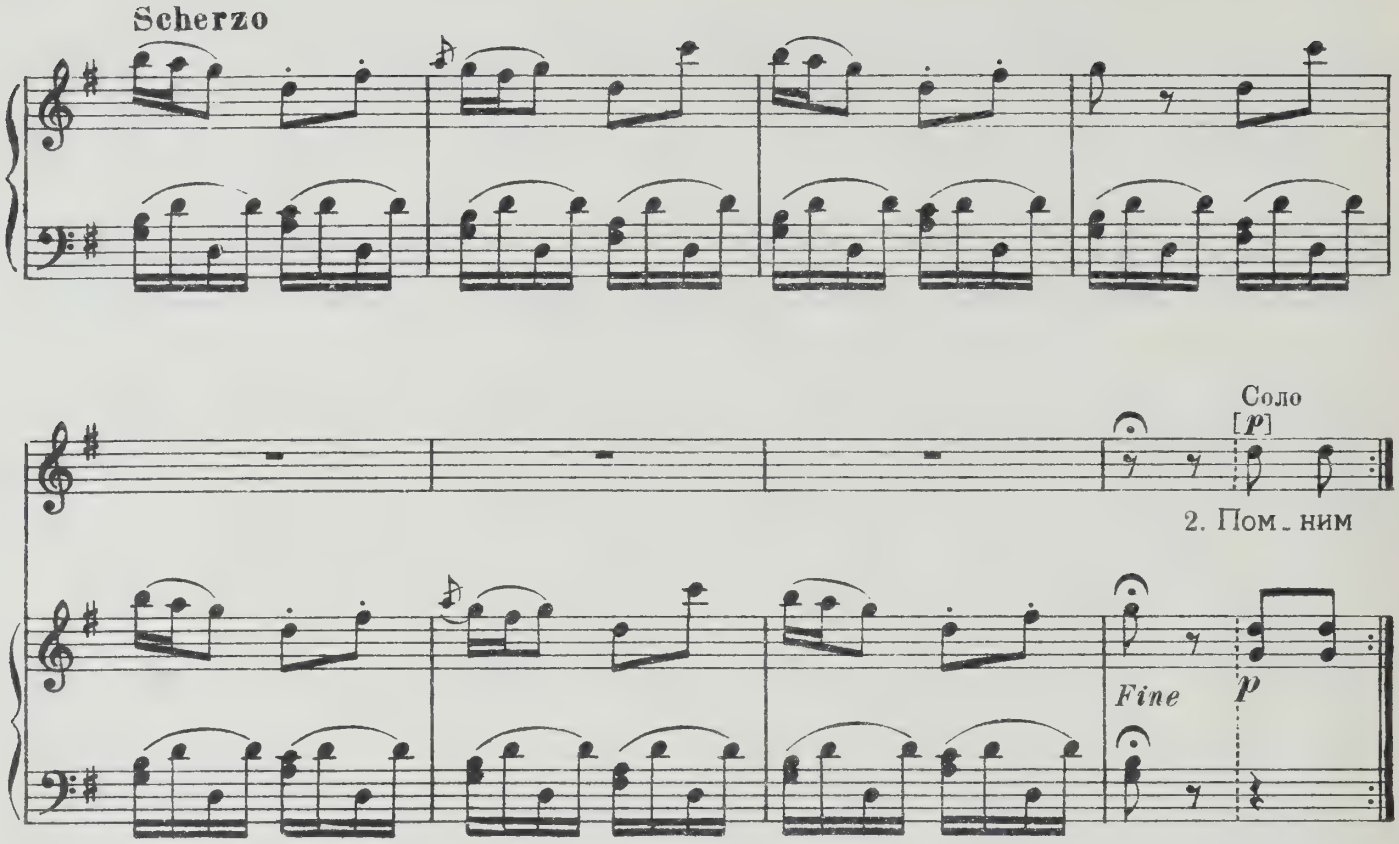
Хор

Сопрано: Ра - ди воль - но - сти вы - со - кой со - бра - ли - ся мы сю - да.

Альты: Ра - ди воль - но - сти вы - со - кой со - бра - ли - ся мы сю - да.

Тенора: Ра - ди воль - но - сти вы - со - кой со - бра - ли - ся мы сю - да.

Басы: Ра - ди воль - но - сти вы - со - кой со - бра - ли - ся мы сю - да.



2.

Помним холмы, помним долы,
Наши храмы, наши сёлы,
И в краю, краю чужом
Мы пируем пир весёлый } *2 раза*
И за родину мы пьём.

3.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

4.

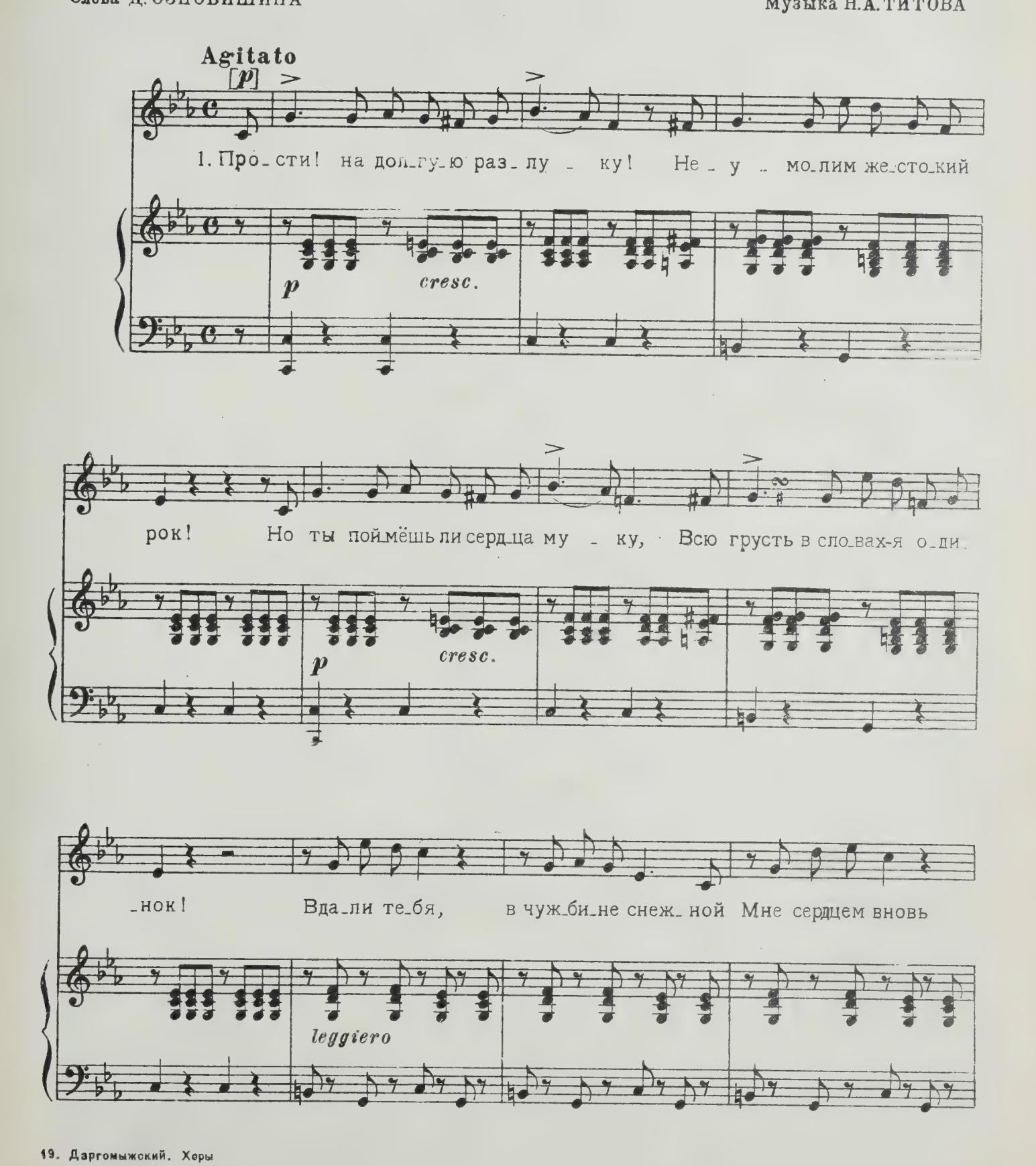
Но с надеждою чудесной
Мы стакан и полновесной
Нашей Руси - будь она
Первым царством в поднебесной } *2 раза*
И счастлива и славна!

3. Прости!

РОМАНС

Слова Д. ОЗНОБИШИНА

Музыка Н. А. ТИТОВА



не рас_цве_сти. Я не у_слы_шу глас твой неж_ной... Всё

dolce

espress.

кон_че_но... про_сти! про_сти! Вда_ли те_бя,

cresc.

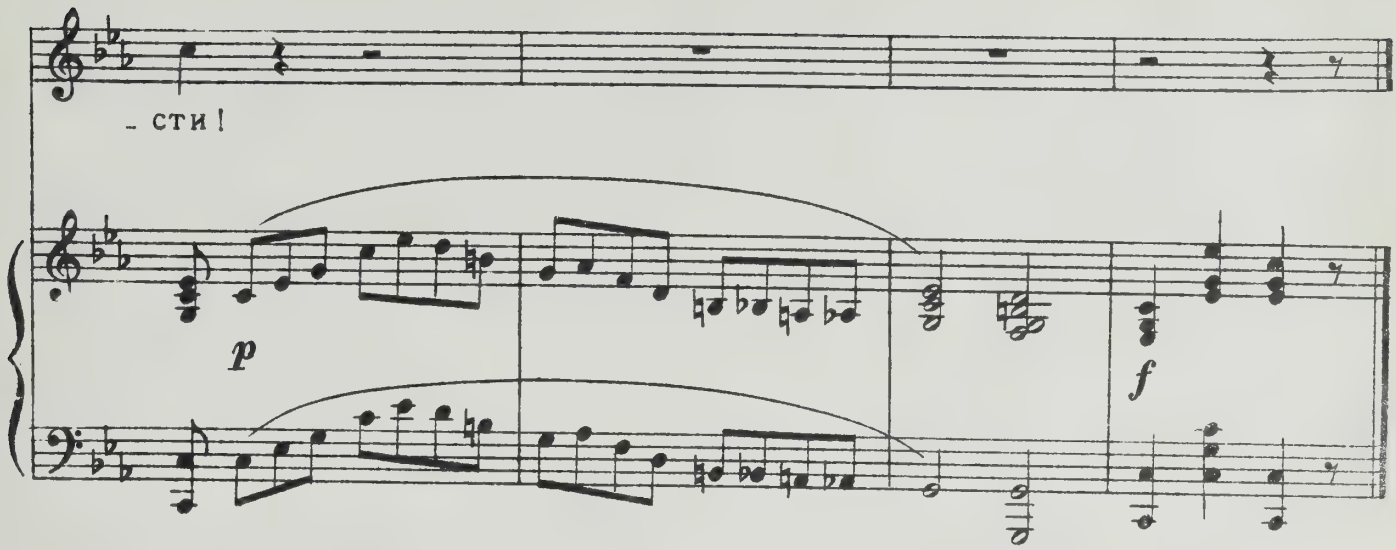
legg.

в чуж_би_не снеж_ной Мне серд_цем вновь не рас_цве_сти.

espress.

risoluto

Я не у_слы_шу глас твой неж_ной... Всё кон_че_но... про_сти! про_



2.

Прости! Средь игр и ликований,
В толпе поклонников младых,
Услышишь много ты желаний,
Обетов пышных и живых.
Но кто из них, кто сердцем скажет,
Что мог лишь я произнести!
Кто это чувство им укажет,
Чем я пылал!.. Прости, прости!..

3.

Прости!.. О если б можно было
Мне память сердца истребить!
Изгладить всё, что страстью жило,
И думы светлые забыть!..
На миг моё блаженство длилось!..
И толь мгновенно погребсти?
Нет!.. сердце б вдребезги разбилось,
Тебя забыв!.. Прости, прости!

4.

Прости! Весёлыми мечтами
Я не забудуся ни раз!
Я буду твёрд!.. Но слёзы сами
Невольно падают из глаз!
Невольно замирает слово;
И как разлуку мне снести!
Зачем тебя я встретил снова?
Ужель сказать: Прости, прости!..

5.

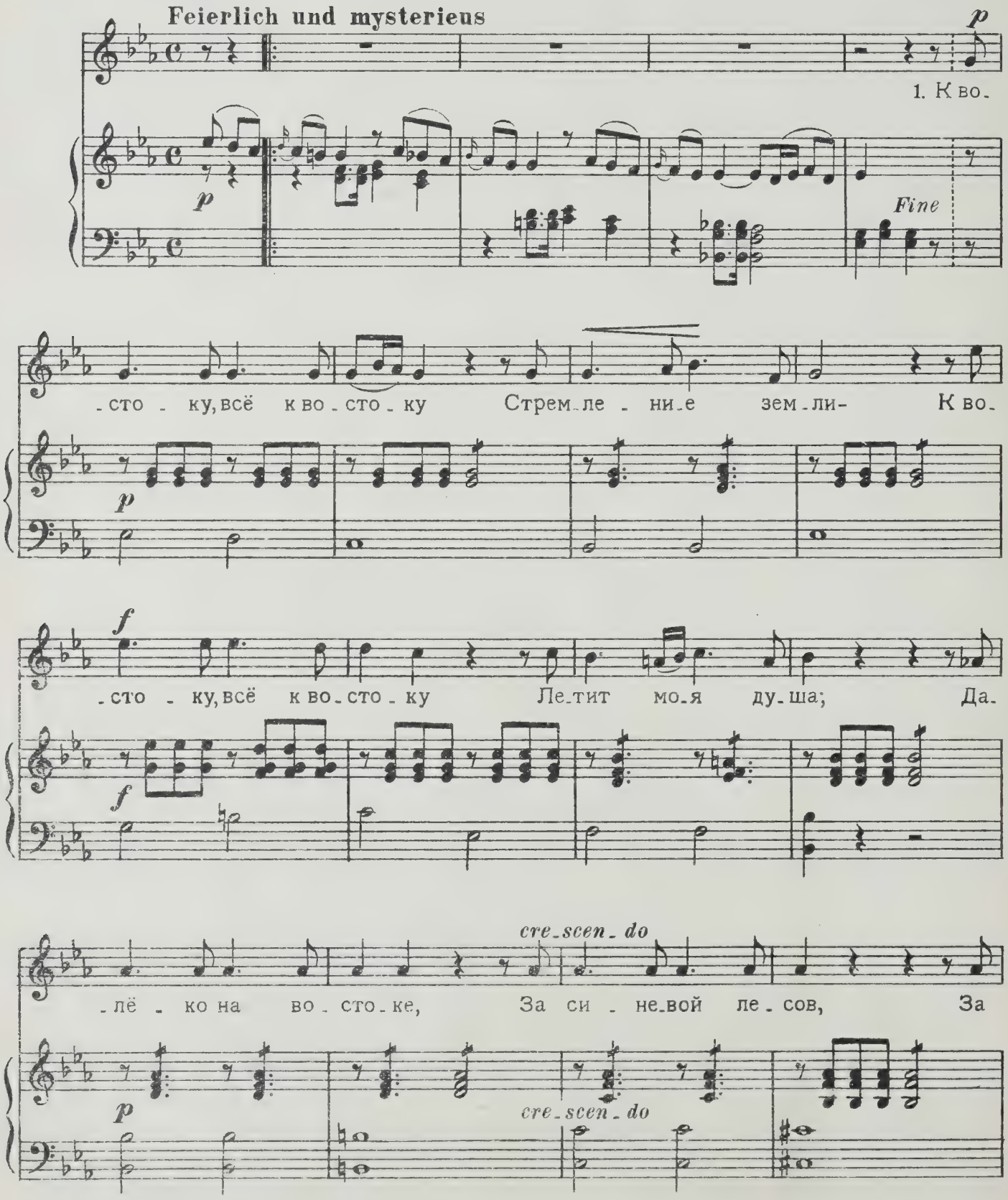
Прости!.. Печальный на дорогу
Гляжу с поникшей головой;
Прикован мыслями к порогу,
Где светлый сон не сбылся мой!..
Кто примет в страннике участье?
Кто молвит тихо: „Не грусти!“
Моя любовь - мое несчастье!
Моя любовь... Прости, прости!

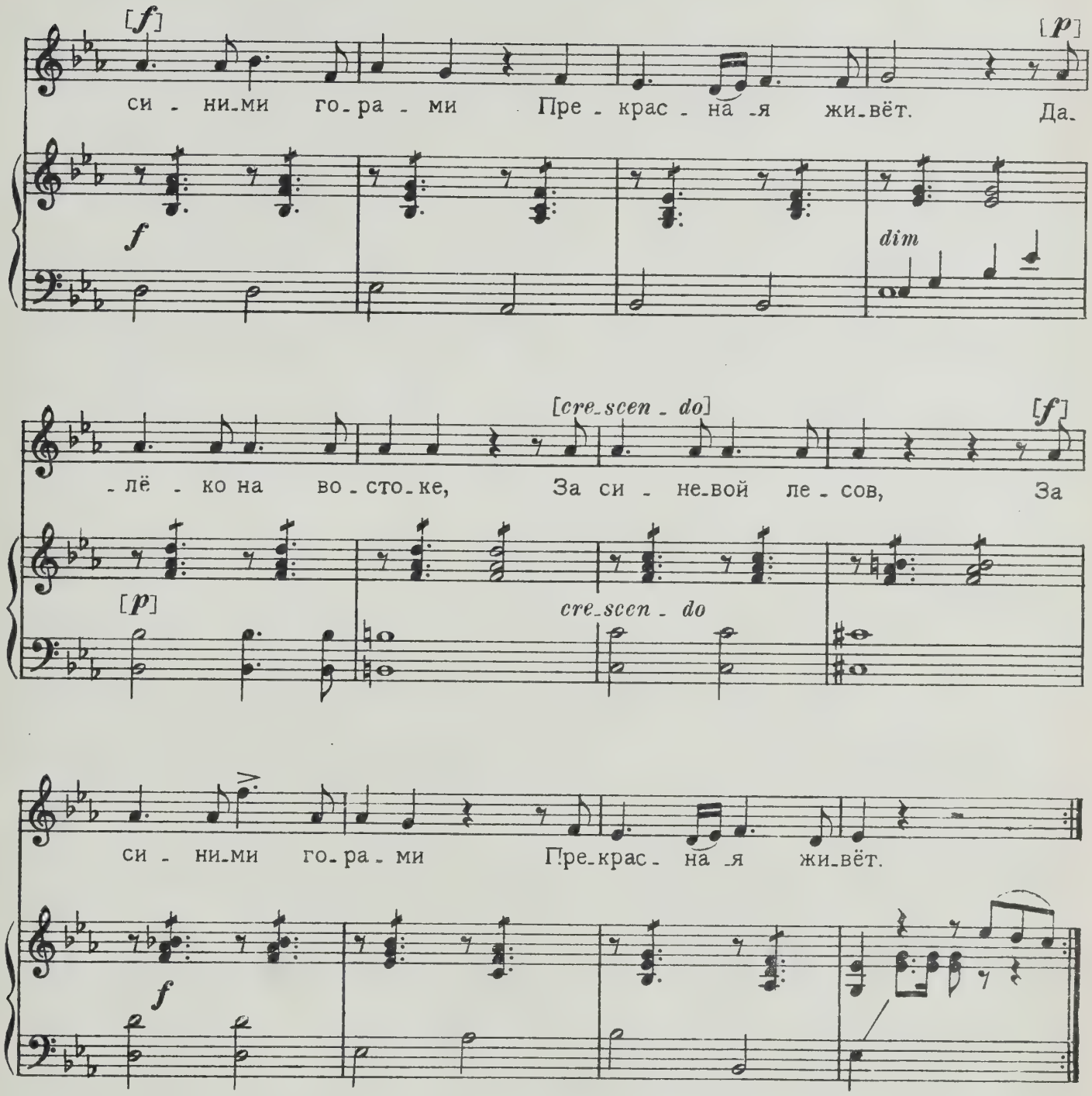
4. К востоку, всё к востоку!

[РОМАНС]

Слова Ф.-Г. ВЕТЦЕЛЯ
Перевод В. ЖУКОВСКОГО

Музыка А.-Г. ВЕЙРАУХА





2.

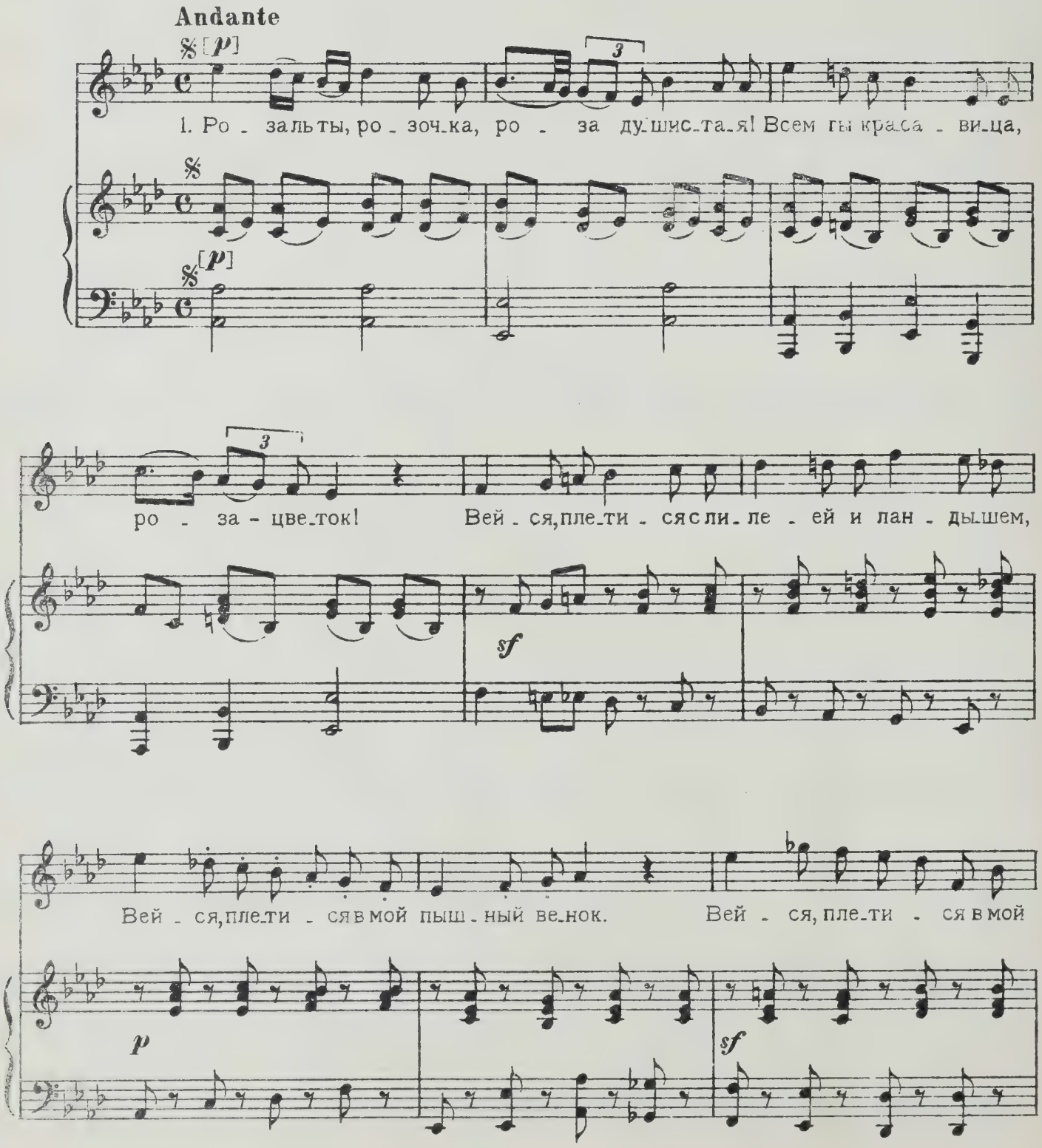
И мне в разлуке с нею
Всё мнится, что она
Прекрасное преданье
Чудесной старины,
Что мне она явилась
Когда-то в древни дни,
Что мне об ней остался
Один блаженный сон.

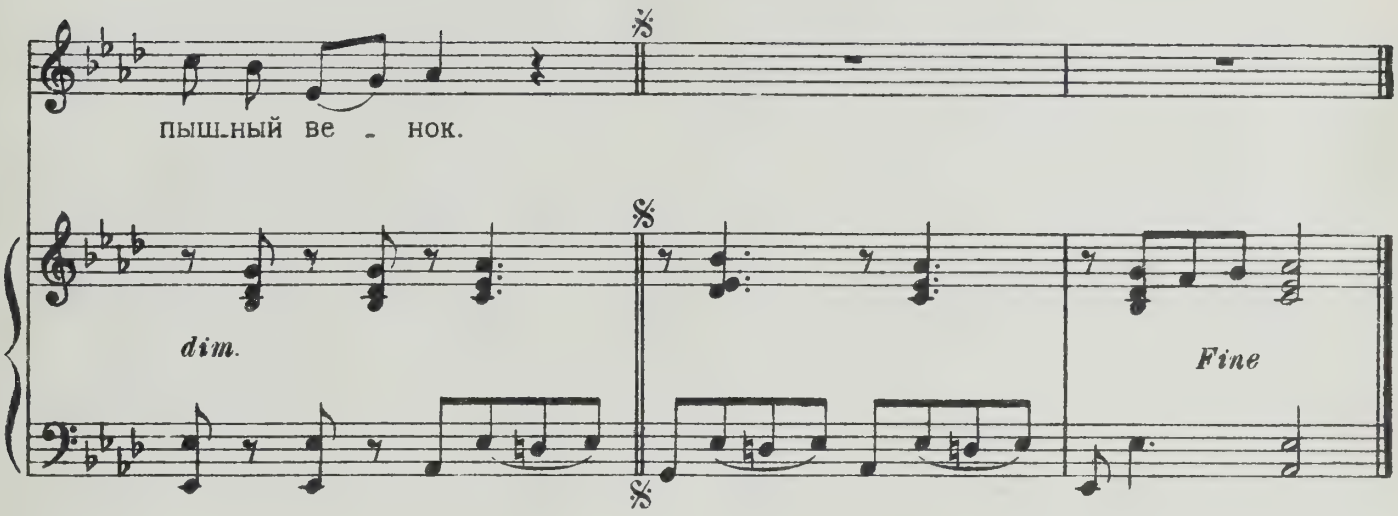
5. Роза

РОМАНС

Слова А. ДЕЛЬВИГА

Музыка М. ЯКОВЛЕВА





2.

Нынче я встречу красавицу-девицу,
Нынче я встречу пастушку мою:
„Здравствуй, красавица, красная девица!“
Ах!.. и промолвлюся, молвлю: люблю!

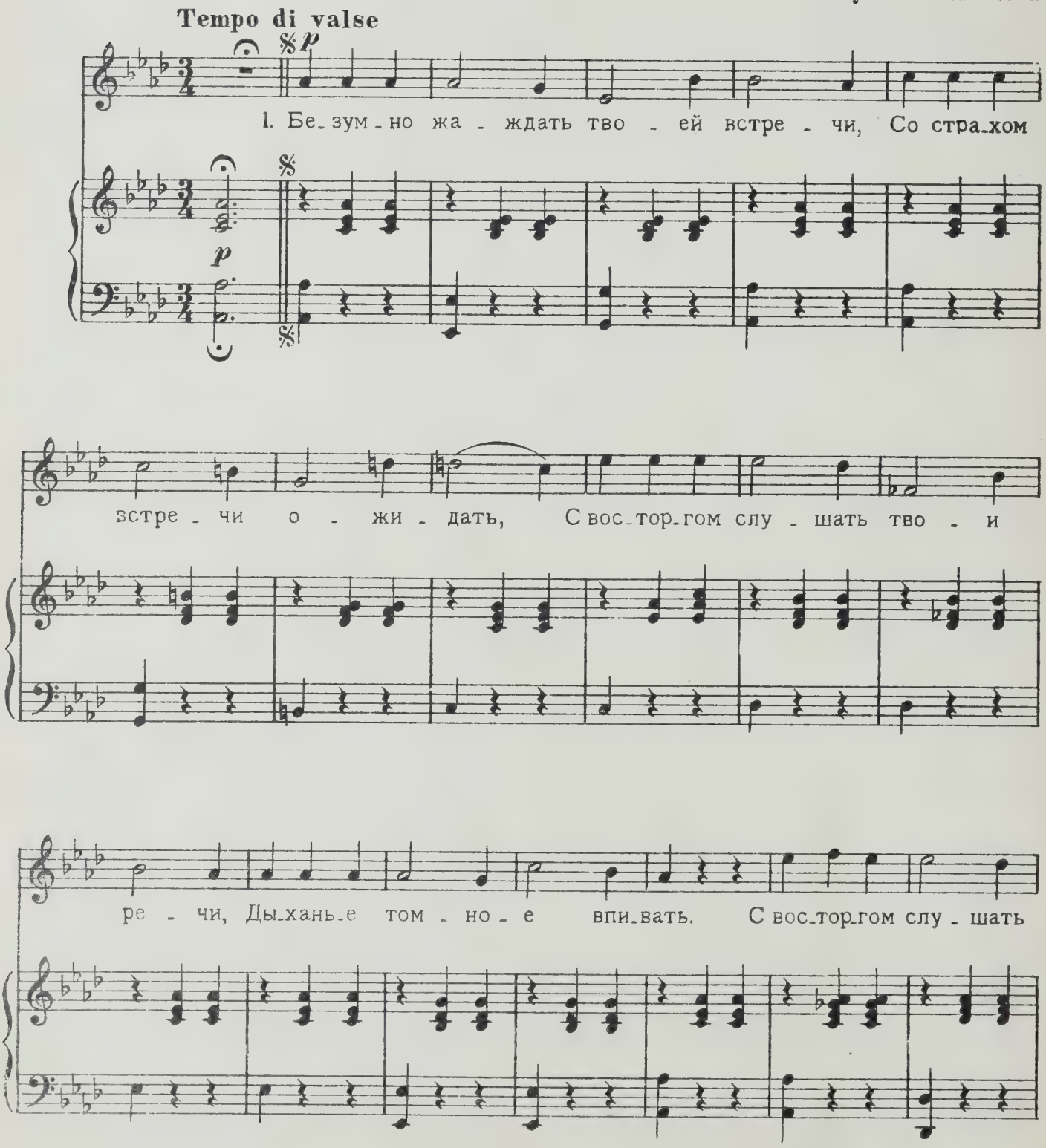
3.

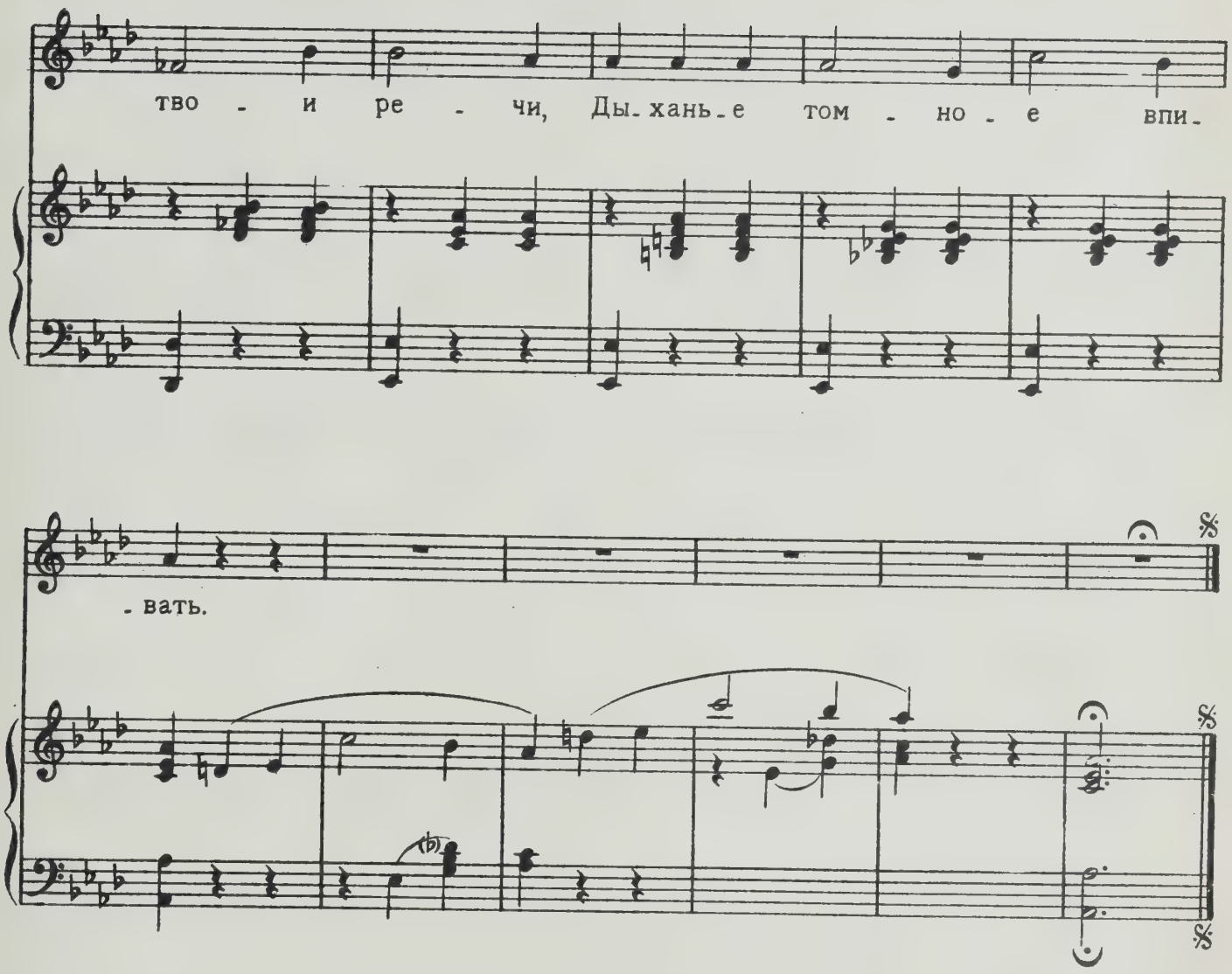
Вдруг зарумянится красная девица,
Вспыхнет младая, как роза-цветок!
Взглянь в ручеёк, пастушка стыдливая,
Взглянь: пред тобою ничто мой венок!

6. Безумно жаждать твоей встречи

РОМАНС

Музыка К. П....кой





2.

Тебя одну повсюду видеть,
В тебя всю душу перелить,
Весь этот мир возненавидеть,
Чтобы тебя одну любить.

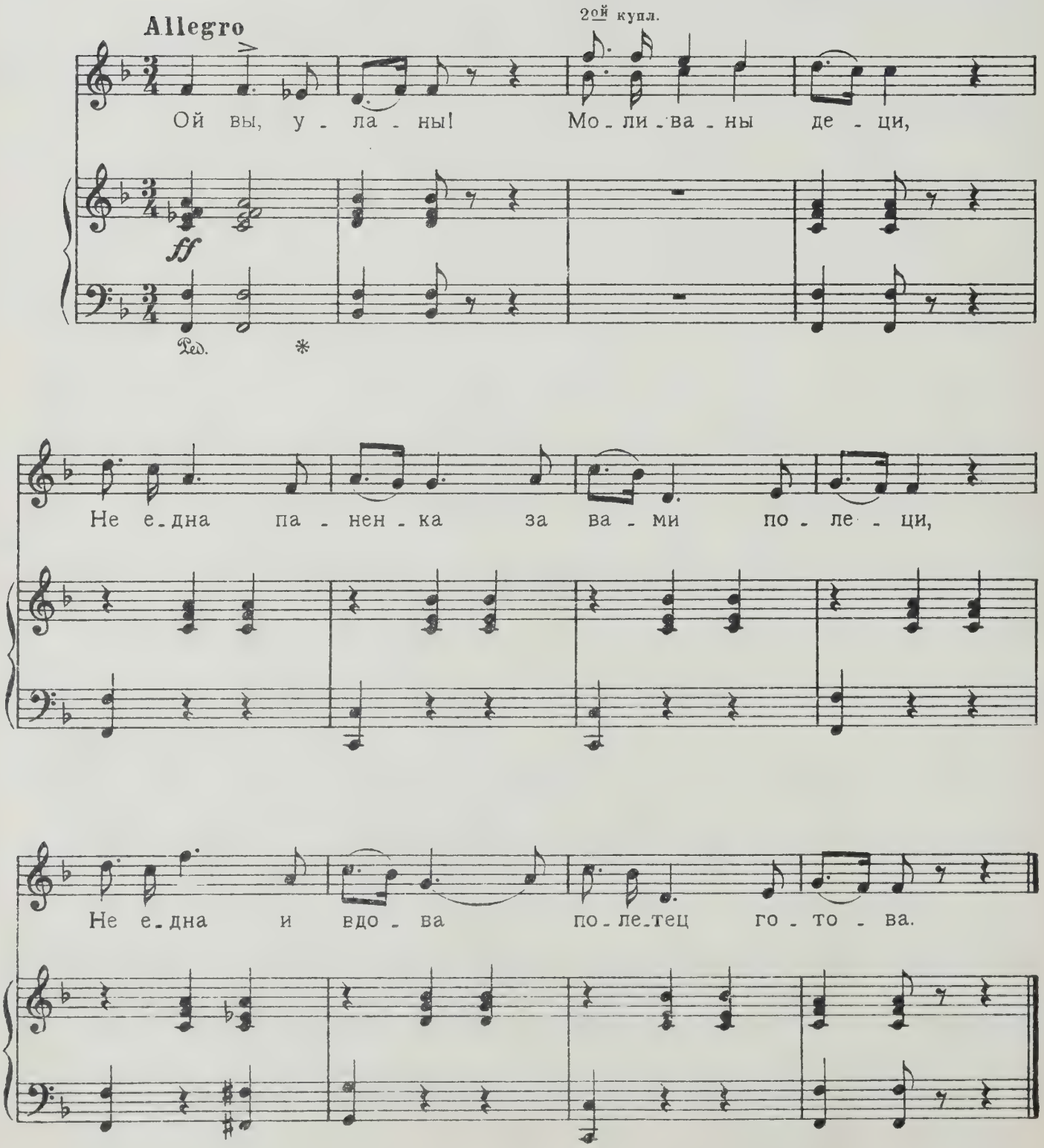
3.

Слезами неги упиваться,
Тебя терзать, тебя томить,
Твоим томленьем наслаждаться—
Вот как желал бы я любить.

7. Ой вы, уланы!

ЦЫГАНСКАЯ ПЕСНЯ

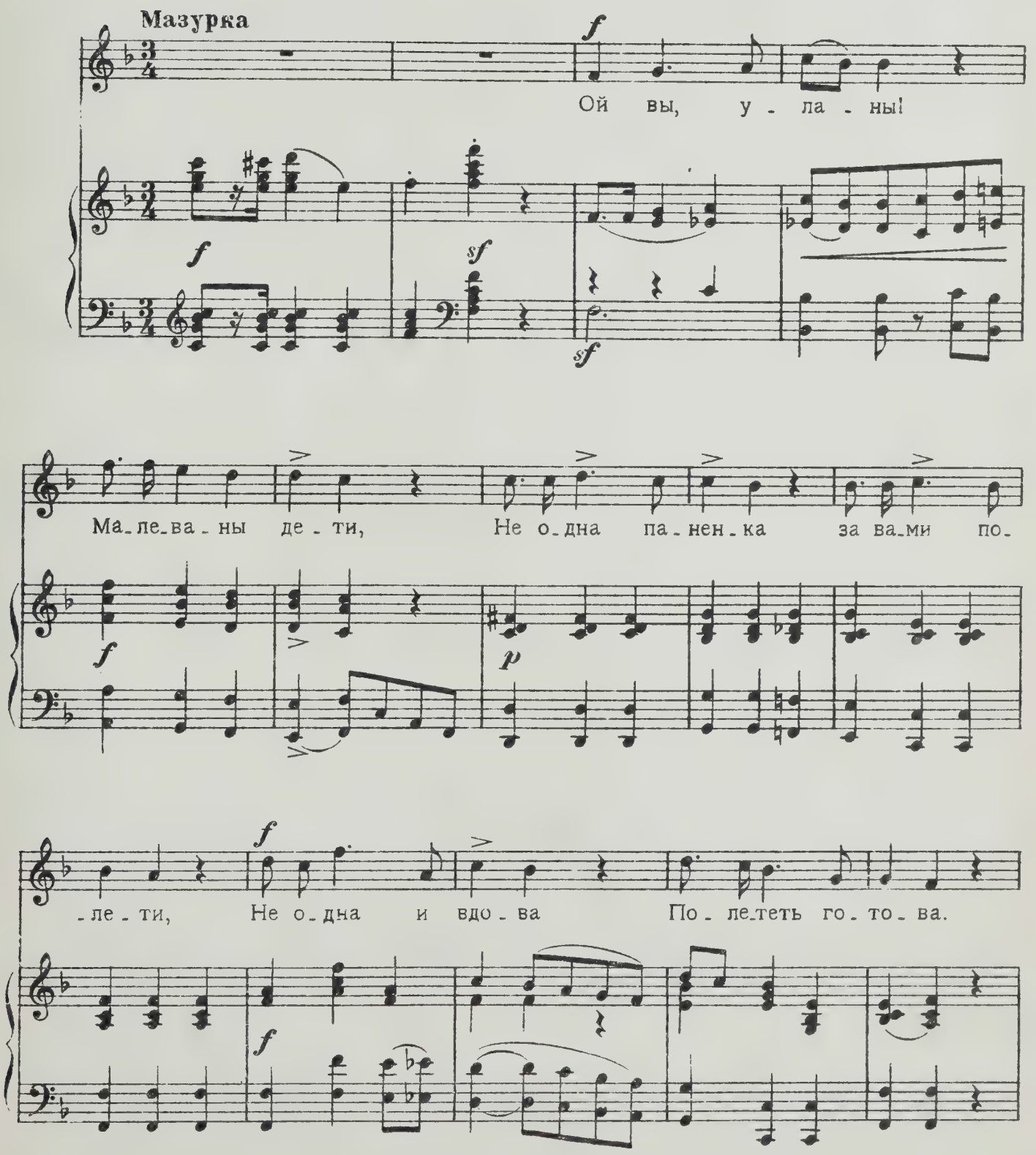
Переложена П. Ф. ФЕ

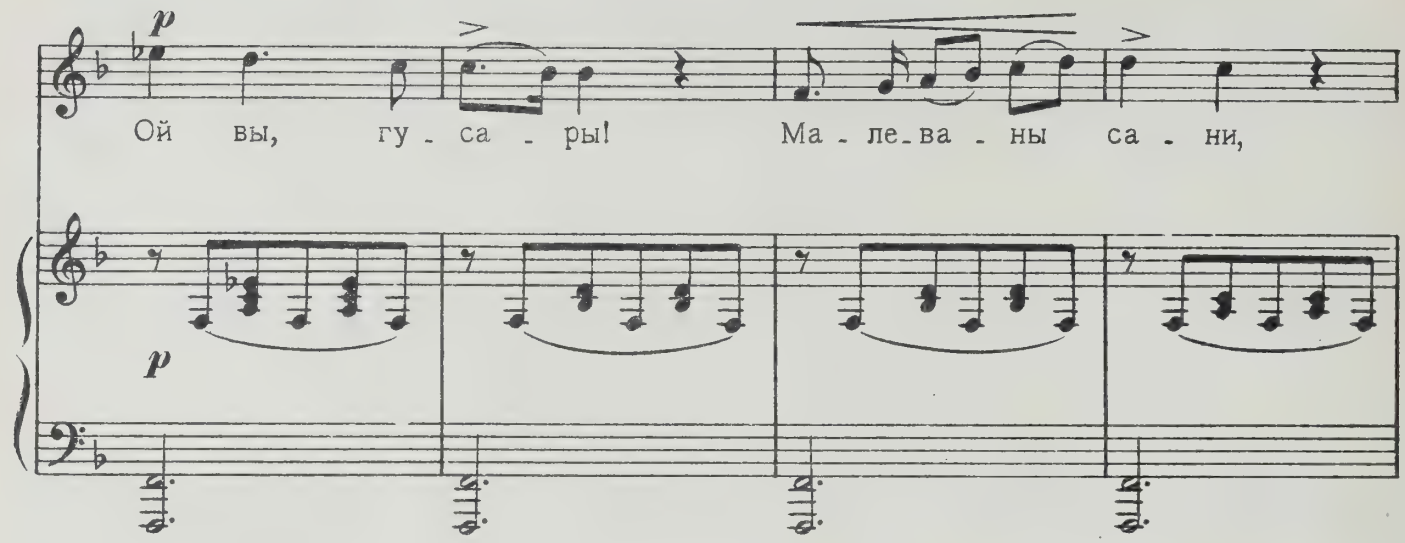


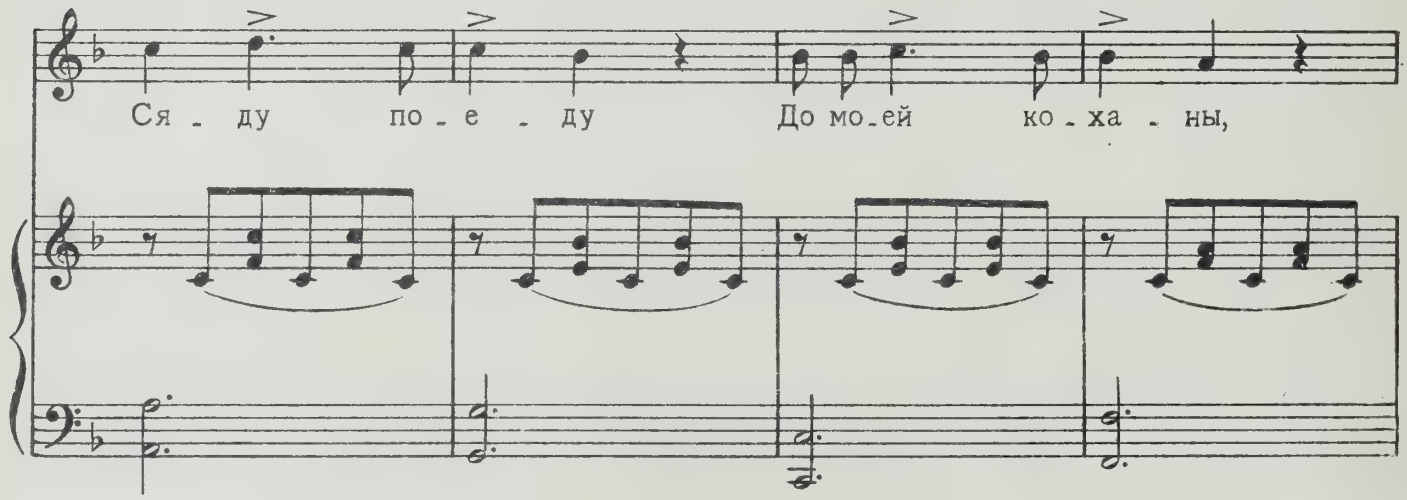
7а. Ой вы, уланы!

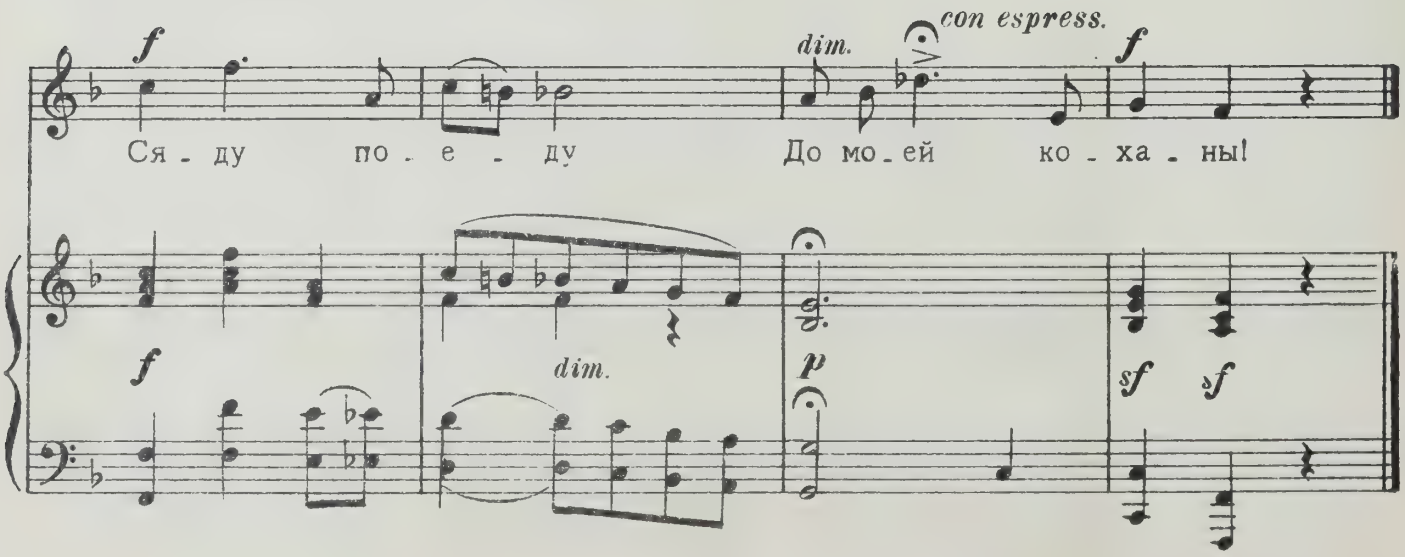
ЦЫГАНСКАЯ ПЕСНЯ

[Музыка Ильи СОКОЛОВА?]




p
Ой вы, гу - са - ры! Ма - ле - ва - ны са - ни,
p


Ся - ду по - е - ду До мо - ей ко - ха - ны,


f
Ся - ду по - е - ду
dim.
con espress.
До мо - ей ко - ха - ны!
f
f
dim.
p
sf
sf

СОДЕРЖАНИЕ

Вокальные ансамбли и хоры А. Даргомыжского (вступительная статья) 1

Вокальные ансамбли

1. Дева и роза. Дуэт (слова А. Дельвига) 13
2. Ты и Вы. Романс на два голоса (слова А. Пушкина) 21
3. Что, мой светик луна. Дуэт (слова П. Вяземского) 25
4. Рыцари. Дуэт (слова А. Пушкина) 35
5. Девицы красавицы. Дуэт (слова А. Пушкина) 41
6. Ненаглядная ты. Дуэт (слова неизвестного автора) 49
7. Если встречусь с тобой. Дуэт (слова А. Кольцова) 51
8. Душечка девица. Песня. Голос и женский хор (слова крестьянские) 53
9. Застольная песня. Голос и хор (слова А. Дельвига) 59
10. Минувших дней очарованья. Дуэт (слова А. Дельвига) . . . 63
11. Скажи, что так задумчив ты. Трио (слова В. Жуковского) . . 70
12. Ночевала тучка золотая. Трио (слова М. Лермонтова) 83
13. Ноктюрн. На два голоса (слова неизвестного автора, перевод В. Левика) 89
14. Счастлив, кто от хлада лет. Дуэт (слова В. Жуковского) . . 96
15. Что мне до песен. Романс на два голоса (слова неизвестного автора) 102
16. К друзьям. Дуэт (слова А. Пушкина) 106
16а. К друзьям. Дуэт (слова А. Пушкина) 111
17. Владыко дней моих. Молитва на четыре голоса (слова А. Пушкина) 116
18. Над могилой. Квартет для пения (слова А. Дельвига) 121
19. Камень тяжёлый на сердце лежит. Романс на два голоса (слова Э...) 126
20. Не трите глаза. Трио-шутка 129
21. Дуэт из оперы „Эсмеральда“ (слова В. Гюго, перевод А. Даргомыжского) 130
22. Дуэт Кочубея и Орлика. Из начатой оперы „Мазепа“ (слова А. Пушкина) 135

Отрывки из неоконченной оперы „Рогдана“

23. Комическая песня. Голос с хором (слова по А. Вельтману) . 149
24. Дуэтино (слова неизвестного автора) 152
25. Восточный хор отшельников (слова А. Пушкина) 156
26. Хор волшебных дев над спящей княжной Рогданой (слова неизвестного автора) 163
27. Хор девушек (слова А. Вельтмана) 175

Петербургские серенады (хоры для разных голосов)

28. Из страны, страны далёкой (слова Н. Языкова) 187
29. Где наша роза? (слова А. Пушкина) 188
30. Ворон к ворону летит (слова А. Пушкина) 190

31. Приди ко мне (слова А. Кольцова) 191
32. Что смолкнул веселия глас (слова А. Пушкина) 192
33. Пью за здравие Мери (слова А. Пушкина) 198
34. На севере диком (слова М. Лермонтова) 199
35. По волнам спокойным (слова неизвестного автора) 201
36. В полночь леший (слова неизвестного автора) 203
37. Прекрасный день, счастливый день! (слова А. Дельвига) . . 204
38. Буря мглою небо кроет (слова А. Пушкина) 206
39. Говорят, есть страна (слова А. Тимофеева) 214
40. Вянет, вянет лето красно (слова А. Пушкина) 215

Переложения романсов и песен других авторов

41. Ванька-Танька. Цыганская песня. (Музыка И. Васильева?) . 221
42. Прости! Романс. (Музыка Н. А. Титова) 225
43. К востоку, всё к востоку. Романс. (Музыка А.-Г. Вейрауха) . 229
44. Роза ль ты, розочка. Романс. (Музыка М. Яковлева) 238
45. Безумно жаждать твоей встречи. Романс (на мотив И. Штрауса) 244
46. Ой вы, уланы! Цыганская песня. (Музыка И. Соколова?) . . 246
47. Море и сердце. Романс. (Музыка В. Соколова) 249

Примечания и приложения

Примечания 257
Приложения
1. А. Даргомыжский. Хор волшебных дев над спящей княжной Рогданой (два отрывка) 272
2. А. Алябьев. Песня (Из „Застольных русских песен“) 275
3. Н. А. Титов. Прости! Романс 277
4. А.-Г. Вейраух. К востоку, всё к востоку... Романс 280
5. М. Яковлев. Роза. Романс 282
6. К. П...кая. Безумно жаждать твоей встречи. Романс 284
7. Ой вы, уланы! Цыганская песня. 286
7а. Ой вы, уланы! Цыганская песня. Вариант 287

Редактор В. Левитская
Техн. редактор Л. Вдовенко
Художник Н. Шишловский

Сдано в производство и подписано в печать 27/VII 1950 г. Ф. б. 62×94/8. Объем 18 бум. л.—37,8 п. л. А 3893. Тир. 1 000 экз. Зак. 1221

Типо-литография Музгиза. Москва, Щипок, 18.

Новая цена
Р. 36 к. –

ОРГ
37
12 II 195 г.

3 60
600